

art press 50 ans

DÉCEMBRE 2022

**ACHAINTRE AGAMBEN
ART & LANGUAGE
BLISTÈNE BORJA-VILLEL
CABAÑAS CHATONSKY CONVERT
DAVIS DIBBETS DIDI-HUBERMAN
FONTCUBERTA GODARD
GOMES GUYOTAT HOLLEIN
HYBER KAFKA KANTOR OBALK
PEREC PROUST SCHAEFFER
STORR VILA-MATAS WILSON**

BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

505

M 08242 - 505 - F: 8,90 € - RD



CAN 15,90 \$CA - DOM 10,90€
PORT. CONT. 10,90€ - BEL. 10,90€
JAPON 1920 JPY - CH 18,30 FS
MAROC 100 MAD

Mensuel bilingue paraissant le 25 de chaque mois
Is published monthly

8, rue François-Villon. 75015 Paris
Tél (33) 1 53 68 65 65 (de 9h30 à 13h)
www.artpress.com

* e-mail : initiale du prénom.nom@artpress.fr

Comité de direction : Catherine Francblin, Guy Georges Daniel Gervis, Jacques Henric, Jean-Pierre de Kerraoul Catherine Millet, Myriam Salomon

SARL artpress : siège social 1, rue Robert Bichet 59440 Avesnes-sur-Helpe

Gérant-directeur de la publication : J.-P. de Kerraoul*

Directrice de la rédaction : Catherine Millet*

Rédacteur en chef adjoint : Étienne Hatt*

Conseiller : Myriam Salomon*

Coordinatrice éditoriale et digital manager : Aurélie Cavanna*

Assistante de direction : Mariia Rybalchenko*

Système graphique : Roger Tallon (†2011)

Maquette / système graphique : Magdalena Recordon
Traduction : Juliet Powys

Collaborations : C. Catsaros, C. Le Gac (architecture)
J. Henric, Ph. Forest (littérature), G. Banu (théâtre)
J. Aumont, F. Lauterjung, J.-J. Manzanera, D. Païni
F. Rehm (cinéma), A. Bureau, D. Moulon (nouvelles techs)
J. Bécourt, J. Caux, M. Donnadiou, R. Durand,
L. Goumarre, C. Kihm, F. Macherez, L. Perez
Correspondances : Bordeaux: D. Arnaudet
Rennes: J.-M. Huitorel, Bruxelles: B. Marcelis
Berlin: T. de Ruyter, Barcelone: A. Le Génissel
New York: R. Storr, E. Heartney, F. Joseph-Lowery
Hong Kong: C. Ha Thuc

Publicité / Advertising :
Hilary Baitelli / h.baitelli@artpress.fr
(33) 1 53 68 65 78
Agenda : Christel Brunet*
Diffusion / Partenariats :
Fanni Boldog* (33) 1 53 68 65 78

Abonnements / Subscriptions orders :
Tél 03 27 61 30 82 (Alice Langella)
serviceabonnements@artpress.fr
France 69 € Europe / Suisse 85 €
Autres pays 90 €

Impression : Rotimpress (Espagne)
Origine papier: Couché demi-mat 90gr UPM star Silk
pâte mécanique: Finlande
Contact distribution: Cauris Media (01 40 47 65 91)
Dépôt légal du 4^e trimestre 2022
CPPAP 0424K84708 - ISSN 0245-5676
RCS Valenciennes 318 025 715

© ADAGP, Paris, 2022, pour les œuvres de ses membres

Miquel Barceló Grisailles

Paris Pantin
Décembre 2022

Thaddaeus Ropac
London Paris Salzburg Seoul

5 ÉDITO PAR CATHERINE MILLET

8 BIENNALE ARTPRESS RETOUR EN IMAGES IN PICTURES

15 EXPOSITIONS REVIEWS

Festivals d'arts visuels au Japon
Sophia Al-Maria **Oscar Murillo** Mondo Reale **Didier Vermeiren** Chercher l'or du temps **Les Péninsules démarrées** Poésie **Alberto Giacometti / Sophie Ristelhueber** Mickalene Thomas **Genesis Belanger** Rayane Mcirdi

37 PARCOURS TRAJECTORIES

38 Art & Language, en résistance
In Resistance
Conversation avec Catherine Millet
48 Joan Fontcuberta, nouvel ordre visuel New Visual Order
Conversation avec Étienne Hatt
58 Miguel Gomes, l'incertitude du cinéaste The Filmmaker's Uncertainty
Conversation avec Fabrice Lauterjung
64 Grégory Chatonsky, captures de nos imaginaires Capturing Imaginations
Conversation avec Aurélie Cavanna
70 Fabrice Hyber, accompagner la vie Accompanying Life
Conversation avec Paul Ardenne
76 Caroline Achaintre, matérialités Materiality
Conversation avec Romain Mathieu

81 ÉTAT DES LIEUX STATE OF PLAY

82 Jan Dibbets, la chute de l'Empire
Fall of the Empire
Conversation avec Erik Verhagen
87 Jean-Marie Schaeffer, penser avec l'art Thinking with Art
Conversation avec Nicolas Poirier
92 Kaira M. Cabañas, pour une histoire de l'art déviante Deviant Art Histories
Conversation avec Raphaël Koenig
97 Manuel Borja-Villel et Bernard Blistène, dans la spirale du temps
In the Spiral of Time
104 Max Hollein et Robert Storr, la deuxième maison
The Second Home
113 Ben Davis, en quête de communauté réelle In Search of Real Community
Conversation avec Eleanor Heartney

119 AMITIÉS FRIENDSHIPS

120 Pascal Convert et Georges Didi-Huberman, l'histoire en partage
Shared History
129 Toute la méthode d'Hector Obalk en huit pages Hector Obalk's Method in Eight Pages
Conversation avec Catherine Millet

137 JEAN-LUC GODARD

LA MISE EN SCÈNE COMME MISE EN PAGE FILM DIRECTING AS PAGE LAYOUT
Dominique Paini

142 PHARES

143 Que reste-t-il à sauver ?
Jacques Henric
144 Les sept parties de la nuit
Giorgio Agamben
146 Avec Marcel Proust, paradoxes et préjugés
Philippe Forest
148 Franz Kafka, autoportrait secret
Richard Millet
150 Pierre Guyotat, « nous ne sommes qu'une étape... »
Jacques Henric
152 Bivouac, manuscrit inédit
Pierre Guyotat
155 Georges Perec, je suis né Odradek
Enrique Vila-Matas
158 Création collective et héros singuliers
Georges Banu

160 AGENDA

À VENIR, ARTPRESS N°506,
JANVIER 2023

Grande interview Roee Rosen par Jean-Pierre Rehm Christian Marclay par Valérie Mavridorakis **La réouverture du Magasin à Grenoble** Interviews de Nicolas Bourriaud et Guillaume Désanges **Exposition la Vallée** au CPIF..

PLUS, SUR ARTPRESS.COM

À découvrir sur notre site, nos actualités en série, échos au numéro, Flashbacks en archives, Chefs-d'œuvre du moment, Points de vue, ainsi que nos reviews spectacle vivant et expositions...

TOUTE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE...

LE SPECTACLE QUI
RÉCONCILIE AVANT-GARDISTES
ET « RÉACTIONNAIRES » !

DÉJÀ 60 000
SPECTATEURS



HECTOR
OBALK

« Inclassable
Lumineux!
Magnifique! »

MEDIAPART

« Brillantissime! »

L'OBS

« Très riche
et très drôle »

Le Monde

2 SPECTACLES EN ALTERNANCE :

« TOUTE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE... » ► Théâtre de L'ATELIER 75018

« TOUTE L'HISTOIRE DE L'ART MODERNE... » ► Théâtre du 13e ART 75013

TOUTES LES RÉSAS SUR grand-art.online

ÉDITO

Il n'est pas fréquent qu'une personne ayant participé à la création d'un journal signe un jour l'éditorial du numéro qui en marque le 50^e anniversaire. Tel est mon cas aujourd'hui. Le premier numéro d'*artpress* est paru en décembre 1972, les fondateurs du magazine étant Hubert Goldet, Daniel Templon et moi-même ; depuis 1980, c'est avec Jean-Pierre de Kerraoul que je le codirige. L'explication que j'avance de cette longévité n'est un paradoxe qu'en apparence : *artpress* a toujours été indépendant, il appartient à ceux qui le font vivre à partir des seules ressources que procurent ses lecteurs et ses annonceurs. Nous avons traversé des temps fastes et des temps difficiles – nous traversons un temps difficile, subissant encore les conséquences de la pandémie, de la faillite du distributeur, du prix du papier qui a plus que doublé –, mais c'est bien toujours le même désir, la même volonté qui portent le titre, désir et volonté partagés avec tous les collaborateurs, si nombreux, certains nous apportant l'appui de leur très ancienne fidélité, les autres le dynamisme de leur jeune enthousiasme. Toutefois, cet anniversaire ne ressemble pas aux précédents. Bien sûr, nous avons présent à l'esprit que lorsque de jeunes auteurs ou de jeunes chercheurs viennent vers nous aujourd'hui, la même distance de temps les sépare du moment de la création d'*artpress* que celle qui nous séparait alors du premier *dripping* de Pollock, de *Jazz* de Matisse, ou encore de l'ouverture du Musée national d'art moderne au Palais de Tokyo ! Mais aussi : des amis fidèles désormais manquent à l'appel.

Quant à notre domaine d'intervention, ce qu'on appelle l'art contemporain, qui a commencé à se mettre en place dans les années 1960 et que nous avons accompagné dans les années 1970 – en vérité, on parlait encore, alors, d'avant-gardes –, il s'est terriblement transformé et ceci de façon accélérée depuis notre 40^e anniversaire, célébré à la Bibliothèque nationale de France. À la déjà vertigineuse diversité des formes qu'engendre la réappropriation par les artistes de techniques traditionnelles, ainsi qu'à l'appropriation des nouveaux outils numériques, s'ajoutent l'apport de procédés anciens, artisanaux, voire vernaculaires, venus désormais des cinq continents et celui de pratiques considérées, jusqu'à il y a peu de temps, comme marginales. Il va de soi que pour nous cet élargissement du champ couvert par l'expression « art contemporain » n'empêche pas de regarder les œuvres avec les mêmes exigences de qualité formelle, d'originalité et de pertinence. Ce n'est pas toujours facile, dans le grand bazar qu'est devenu un art trop souvent confondu avec son marché. Tous les acteurs de ce monde de l'art en expansion ne disposent pas, ou ne s'embarrassent pas, du même dispositif de critères. En 1972, nous voulions gagner à l'art contemporain un nouveau public. En 2022, un large public est conquis et la tâche est plutôt de l'aider à distinguer les œuvres authentiques de celles qui sont frelatées. Je ne crains pas d'employer le mot d'expertise, parce que nous n'avons jamais mis celle-ci qu'au service de nos lecteurs.

It is no common occurrence for someone who took part in the creation of a newspaper to sign the editorial of its 50th anniversary issue. Such is my case today. The first issue of *artpress* was published in December 1972, founded by Hubert Goldet, Daniel Templon and myself. Since 1980, I have co-directed it with Jean-Pierre de Kerraoul. My explanation for this longevity is only paradoxical in appearance: *artpress* has always been independent, belonging to those who keep it alive using only the resources provided by its readers and advertisers. We've been through good times and bad times—we're *going through* bad times, still struggling with the consequences of the pandemic, distributor bankruptcy, more than doubled paper prices—but the magazine is still carried by the same desire, the same will, which we share with our very numerous collaborators, some of whom support us with their longstanding loyalty, others with the dynamism of their young enthusiasm.

Nevertheless, this anniversary is not like the previous ones. Of course, we are mindful of the fact that when young authors or researchers approach us nowadays, the same distance of time separates them from the creation of *artpress* as the one that separated us from Pollock's first drip painting, Matisse's *Jazz*, or the opening of the Musée national d'art moderne at the Palais de Tokyo! But now, we are faced with the absence of certain faithful friends.

As for our field of intervention, so-called contemporary art, it has undergone profound changes since it was established in the 1960s, and since we began to accompany it in the 1970s—in truth, it was still referred to as the “avant-gardes” at the time. These changes have intensified since our 40th anniversary, which we celebrated at the Bibliothèque nationale de France. In addition to the already dizzying diversity of forms generated by artists' reappropriation of traditional techniques, and by the appropriation of new digital tools, we are now also witnessing the contribution of ancient, artisanal, even vernacular processes that come from all five continents and practices which, until recently, were considered to be marginal. It goes without saying that from our perspective, this broadening of the field of “contemporary art” does not prevent us from looking at artworks with the same standards of formal quality, originality and relevance. This is not always easy, in the great bazaar which art has become, too often confused with its market. Not all the protagonists of this burgeoning art world have, or bother with, the same set of criteria. In 1972, we wanted to win over a new audience for contemporary art. In 2022, this audience is now established, and our task is rather to help them distinguish authentic works from those that are adulterated. I am not afraid to use the word expertise, because we have never offered our readers anything less.

J'écris ces lignes quand vient de s'achever Paris+, la nouvelle foire de l'art gérée par Art Basel. Des œuvres d'artistes dont nous avons parfois été parmi les tout premiers à parler peuvent se négocier aujourd'hui à des prix qui feraient vivre cette rédaction pendant de nombreuses années ! Mais l'arbitraire du marché est tel que d'autres, dont la valeur à nos yeux est supérieure, atteignent des prix qui restent comparativement modestes. Simultanément, nous avons affaire à de nouvelles générations d'artistes : on y croise aussi bien ceux qui veulent, dans le contexte du marché, « faire carrière », que ceux qui se définissent comme des « travailleurs de l'art », c'est-à-dire plus ou moins comme les prolétaires dans ce zénith capitaliste, d'autres, enfin, qui ne souhaitent que préserver leur indépendance tout en se donnant les moyens de réaliser ce que dicte leur imaginaire. À propos de ces derniers, on lira quelques témoignages publiés dans notre numéro 503 (octobre 2022), recueillis auprès de jeunes artistes qui avaient participé à la première édition de notre biennale *Après l'école*.

Cette manifestation, *Après l'école, biennale artpress des jeunes artistes*, nous l'avons précisément créée, avec l'aide du ministère de la Culture, dans le but d'offrir d'excellentes conditions d'exposition (ce que ne proposent pas forcément les cimaises d'une foire) à de récents diplômés des écoles d'art et de permettre la meilleure visibilité possible de leurs réalisations, au milieu de la confusion évoquée plus haut. Les contrastes sont tels aujourd'hui dans « le monde de l'art » qu'ils se trouvent souvent très démunis au sortir de l'école et parfois dans une situation de vraie précarité. La deuxième édition d'*Après l'école* est accueillie actuellement, jusqu'au 8 janvier, par la ville de Montpellier (cf. notre n° 503 et le catalogue qui l'accompagnait, ainsi que les pages 8 à 10 de ce numéro). Avec ce numéro 505, exceptionnel, et une soirée que nous présenterons le 16 janvier, au Centre Pompidou, en collaboration avec la Bibliothèque publique d'information, la biennale est notre façon de marquer notre anniversaire en accompagnant de jeunes femmes et de jeunes hommes au début de leur vie d'artiste. À l'occasion de nos précédents anniversaires, nous avons bien sûr revisité le passé, notamment dans le gros album publié aux éditions de la Martinière pour les 40 ans et qui contenait une sélection d'articles et de couvertures. Seules, cette fois, les pages littéraires et l'article consacré au théâtre revisitent des œuvres qui sont l'expression de nos valeurs fondamentales. Dans les autres parties de ce numéro, nous avons préféré, dans cette période où l'avenir, dans nos contrées, n'a jamais été aussi incertain, envisager le présent, l'analyser, essayer de le débrouiller en compagnie d'artistes, de philosophes, de responsables d'institution.

En me promenant dans ce monde de l'art élargi et dans ce marché euphorique, j'ai fait un constat. Quelle que soit l'agitation alentour, arrive toujours un moment où l'époque pionnière à laquelle *artpress* a pris part est citée en référence. Les avant-gardes des années 1960 et 1970 sont devenues mythiques. Et si notre rôle maintenant était de repérer dans les formes actuelles la rigueur et la liberté qui caractérisaient ces avant-gardes ? De ramener le mythe dans la réalité ?

Catherine Millet

As I write these lines, Paris+, the new art fair managed by Art Basel, has just come to a close. Artists of whom we were sometimes amongst the first to write about are now selling works for sums that would sustain this magazine for many years! But the arbitrariness of the market is such that others, whose value we judge to be higher, sell for comparatively modest prices. At the same time, we are dealing with new generations of artists: people who want to “make a career,” in the context of the market, as well as those who define themselves as “workers of art,” that is, as more or less the proletarians of this capitalist high noon, and others, finally, who want nothing more than to preserve their independence whilst giving themselves the means to create what their imagination dictates. As regards the latter group, we refer you to some of the accounts published in our 503rd issue (October 2022), drawn from interviews with young artists who took part in the first edition of our *Après l'école* biennale.

In the midst of the confusion mentioned above, we created this event, *Après l'école, biennale artpress des jeunes artistes*, with the help of the Ministry of Culture, specifically in order to offer optimal exhibition conditions (which are not necessarily provided by the picture rails of a fair) to recent art school graduates, and to ensure the best possible visibility for their work. The “art world” is currently so contrasted that graduates are often lost upon leaving school, sometimes finding themselves in situations of real precarity. The second edition of *Après l'école* is currently being hosted by the city of Montpellier until January 8th (see our n°503 and the accompanying catalogue, as well as pages 8-10 of this issue). Together with this exceptional 505th issue, and an evening which we will be hosting on January 16th at the Centre Pompidou in collaboration with the Bibliothèque publique d'information, the biennale is our way of marking our anniversary by accompanying young men and women at the start of their artistic careers.

On the occasion of our previous anniversaries, we naturally revisited the past, notably in the large volume published by the Editions de la Martinière for our 40th anniversary, which contained a selection of articles and covers. This time, the expression of our fundamental values through the revisiting of works is confined to the literary pages and the article devoted to the theatre. Given the unprecedented uncertainty with regards to our future, we have preferred, in the other parts of the issue, to consider the present, to analyse it, to try to unravel it in the company of artists, philosophers and heads of institutions.

Whilst navigating this expanded art world and this euphoric market, I have made an observation. Regardless of the surrounding commotion, there always comes a time when the pioneering era in which *artpress* was involved is cited as a reference. The avant-gardes of the 1960s and 1970s have become mythical. What if our role was now to identify the present-day forms of the rigour and freedom that characterised these avant-gardes? To bring the myth back into reality?

Translation: Juliet Powys

PARIS
10 novembre - 30 décembre

pierre ♡ gilles

Les couleurs du temps

TEMPLON
ii

28 RUE DU GRENIER SAINT-LAZARE 75003 PARIS | +33 (0)1 85 76 55 55
paris@templon.com | www.templon.com

Les mémoires du Chicago (Olga Sklyar), détail, 2022.
Photographie imprimée par jet d'encre sur toile et peinture, 110 cm unique.

BIENNALE ARTPRESS RETOUR EN IMAGES IN PICTURES



1



2



3



4



5



6

La foule était dense à l'ouverture, le 30 septembre, de la seconde édition de la biennale *artpress Après l'école*. Elle réunit 32 jeunes artistes au MO.CO. Panacée, au musée Fabre et à l'Espace Dominique Bagouet de Montpellier, et tire parti de la pluralité des lieux pour varier les manières d'approcher les œuvres, de les faire dialoguer et de les présenter. Si vous ne pouvez vous y rendre d'ici au 8 janvier 2023, consultez le site internet de la biennale ou son catalogue, qui était joint au numéro du mois d'octobre.

The crowd was dense at the opening of the second edition of the *artpress Après l'école* biennale on September 30th. It has brought together 32 young artists at MO.CO. Panacée, the Musée Fabre and the Espace Dominique Bagouet in Montpellier. Taking advantage of the multiple venues, the biennale varies the ways of approaching and presenting the works, developing dialogues between them. If you can't make it by January 8th, 2023, visit the biennale website or consult the catalogue, which was enclosed with the October issue.

MO.CO. PANACÉE

4 Louise-Margot Décombas.

5 Au premier plan, de gauche à droite *in the foreground*, from left: Célia Cassai, Elie Bouisson, Ève Champion. À l'arrière-plan *in the background*: Caroline Anézo, Coline Lasbats.

6 De gauche à droite *from left*: Yongkwan Joo, Saïd Affi, Linh Jay

MUSÉE FABRE

1 Au premier plan *in the foreground*: Raphaël Maman. Au centre *in the middle*: Eva Pelzer. À l'arrière-plan *in the background*: Valentin Tyteca, Assoukrou Aké.

2 Ugo Lange.

3 À droite *right*: Raphaël-Bachir Osman, collections permanentes. (Pour tous les visuels *all pictures*: Emmanuel Morel)

ESPACE DOMINIQUE BAGOUET

7 Lorette Pouillon.

8 À gauche *left*: Valentin Tyteca.

Au premier plan et à droite *in the foreground
and right*: Guillaume Drone



SUZANNE TARASIEVE PARIS

7, rue Pastourelle - 75003 Paris

www.suzanne-tarasieve.com

M : +33 (0)1 42 71 76 54

MARKUS LÜPERTZ

Hommes sans femmes. Parsifal

3 DEC. – 28 JAN. 2023

Markus Lüpertz, *Männer ohne Frauen. Parsifal*, 1983, huile et tempera sur carton, 100 x 70 cm, Courtesy Galerie Michael Werner Berlin, London & New York, ©ADAGP 2022



261 bd Raspail 75014 Paris
fondationcartier.com

8 DÉC.
2022
30 AVRIL
2023

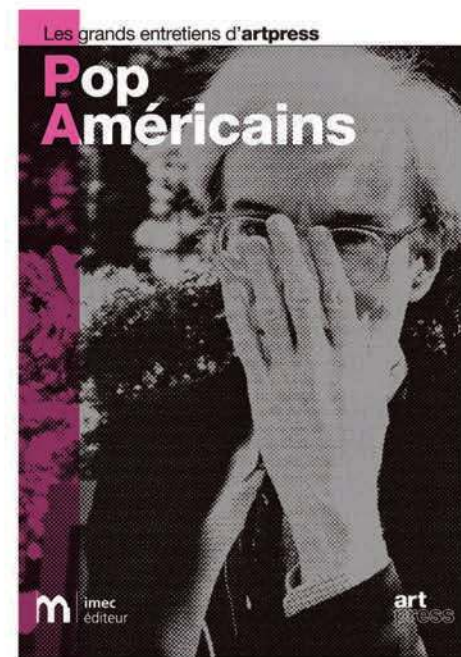
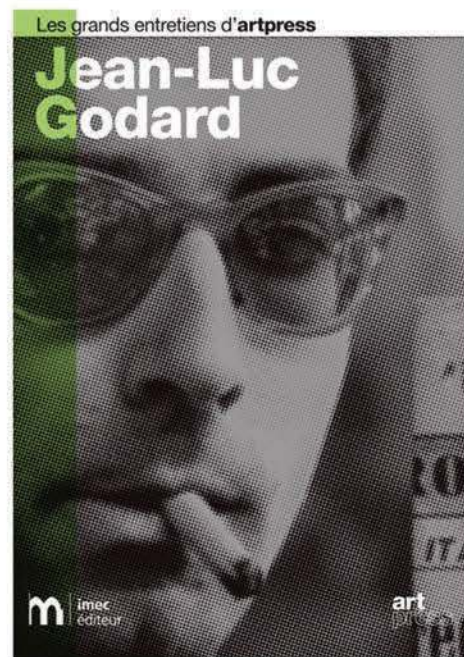
Fondation *Cartier*
pour l'art contemporain

FABRICE
HYBER
EXPOSITION LA
VALLÉE

Fabrice Hyber, *L'Arbre mental* (détail), 2019. Collection Bâisseurs d'avenir, France.
© Fabrice Hyber / ADAGP Paris, 2022. Photo © Marc Damage.



LES GRANDS ENTRETIENS



ENTRETIENS AVEC LES
FIGURES LES PLUS MARQUANTES DE
LA CRÉATION CONTEMPORAINE



DÉCOUVREZ TOUTE LA COLLECTION SUR **art
press**.COM

EXPOSITIONS REVIEWS

JAPON 16

Festivals d'arts visuels
Divers lieux / été 2022

DOHA 20

Sophia Al-Maria. INVISIBLE LABORS daydream therapy
Mathaf / 16 septembre 2022 - 21 janvier 2023

VENISE 22

Oscar Murillo. A Storm Is Blowing from the Paradise
Scuola Grande della Misericordia / 17 septembre - 27 novembre 2022

MILAN 24

23^e triennale Milano. Mondo Reale
Fondation Cartier pour l'art contemporain / 15 juillet - 11 décembre 2022

BRUXELLES 26

Didier Vermeiren. Double Exposition
Wiels / 9 septembre 2022 - 8 janvier 2023

VILLENEUVE-D'ASCQ 28

Chercher l'or du temps. Surréalisme, art naturel, art brut, art magique
LaM / 14 octobre 2022 - 29 janvier 2023

BORDEAUX 30

Les Péninsules démarrées
Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA / 16 septembre 2022 - 26 février 2023

PARIS 32

Poésie. Collection Agnès b.
La Fab. / 23 septembre 2022 - 22 janvier 2023

PARIS 34

Alberto Giacometti / Sophie Ristelhueber. Legacy
Fondation Giacometti / 27 septembre - 30 novembre 2022

PARIS 34

Mickalene Thomas. Avec Monet
Musée de l'Orangerie / 13 octobre 2022 - 6 février 2023

PARIS 36

Genesis Belanger. Blow Out
Galerie Perrotin / 15 octobre - 17 décembre 2022

PARIS 36

Rayane Mcirdi. Le Début de la fin
Galerie Anne Barrault / 15 octobre - 26 novembre 2022

Unless otherwise
stated, translation of the
reviews: Juliet Powys

JAPON

Festivals d'arts visuels

Divers lieux / été 2022

Alors que les grandes manifestations de l'été, Venise, Cassel, Manifesta, attirent publics et commentaires, le Japon, dont les frontières étaient encore fermées, reprenait également son rythme frénétique de festivals et d'événements artistiques dans un contexte de convalescence un peu fantomatique.

Depuis la fin des années 1990 et sous l'impulsion de personnalités comme Fram Kitagawa, Soichiro Fukutake ou Tadashi Kawamata, ou encore d'enseignants des universités, apparaissent des festivals d'art plutôt populaires d'une grande joie carnavalesque. Alors que se développent parallèlement des entreprises de revitalisation des régions par un art international reconnu (triennale d'Echigo-Tsumari, triennale de Setouchi) se mettent en place des festivités estivales à deux vitesses entre consensus populaire et tourisme artistique de luxe. Chaque localité cherche désormais à avoir son festival d'art qui permettra d'attirer les visiteurs et de redynamiser une région à moindre frais, en comparaison avec les investissements immobiliers. Cependant, si les enjeux de ces festivals d'art de plus ou moins grande ampleur étaient la revitalisation et le partage d'instant collectifs, la pandémie de Covid a largement entamé cette dynamique. Sans visiteurs venus de l'étranger, cependant, cet été 2022 a vu à nouveau se multiplier festivals d'art et manifestations artistiques tandis que commissaires et organisateurs tentaient de donner un élan, parfois poussif, à ce renouveau.

Le grand festival d'Echigo-Tsumari, initiateur de ce type de manifestations au croisement de la revitalisation de la région et de la promotion de l'art contemporain au Japon, tente d'écrire une continuité entre l'avant et l'après-Covid en évoquant les différents artistes décédés au cours de ces dernières années sous la forme d'une série d'expositions hommage intitulée *Memorial Exhibition Series. Artists Still Alive in Echigo-Tsumari*. On a pu y voir notamment des hommages aux artistes français Jean-Luc Vilmouth, Christian Boltanski et Bruno Mathon.

Même expression « Still Alive » comme thématique de la triennale d'Aichi 2022. Ici la référence au Covid est immédiate. Sous l'inspiration de l'œuvre d'On Kawara *I Am Still Alive* (1970-2000) dans laquelle l'artiste conceptuel envoie tous les jours un télégramme à un proche

avec juste ces quelques mots « I AM STILL ALIVE » faisant référence à une tentation suicidaire qu'il aurait eue en 1969. La triennale d'Aichi s'ouvre ainsi sur une célébration de la vie sous sa forme la plus minimale et au jour le jour, celle peut-être que nous avons pu connaître lors de la pandémie. Même minimale, cette vie mérite d'être dite et redite, chaque jour. Et toute la manifestation est traversée d'œuvres qui travaillent la répétition à la limite du mécanisme, faisant du quotidien le lieu d'une redécouverte artistique. C'est ainsi qu'à côté de la série d'On Kawara se retrouvent les œuvres de Roman Ondak *Event Horizon* (2016) qui mettent en scène les processus liés au quotidien et à la succession calendaire au moyen de tranches de tronc d'arbre alignées, ou encore la série de Byron Kim *Sunday Paintings, 1/07/01 to 2/11/18*, constituée de peintures réalisées chaque semaine représentant le ciel plus ou moins nuageux du dimanche, qui n'est pas sans rappeler la monotonie de nos fenêtres lors du confine-

ment. Cette triennale fait également écho à l'exposition *Listen to the Sound of the Earth Turning* proposée par la même commissaire Mami Kataoka et qui se déroule en même temps au Mori Museum. Dans les deux cas, Kataoka donne à voir la grandeur de cette ténacité artistique qui traverse le temps qui passe, les pandémies et les aléas de l'histoire. Cependant, des œuvres proposées à la triennale d'Aichi, la plus en résonance avec notre époque demeure celle du célèbre artiste japonais Yoshitomo Nara, *Fountain of Life* (2001/2022), qui, avec noirceur et beauté, révèle la tristesse latente engendrée par un quotidien devenu morne et répétitif. Une superposition de visages enfantins ronds comme des ballons de baudruche constitue une fontaine dont l'eau s'écoule par leurs yeux clos. Une tristesse toute pure et d'autant plus troublante, circulaire et infinie, semble se répandre sur toute la triennale qui se trouve alors teintée d'une mélancolie mal dissimulée. De fait, la triennale d'Aichi retrouve vie après l'édition plus engagée de 2019, dont la thématique était la liberté d'expression, et qui s'était vue censurée et interrompue sous le coup des critiques des populations locales. C'est aussi ainsi qu'il faut entendre le

« Still Alive » répété à l'envi. Il s'agit bien, pour un art contemporain japonais encore mal ancré dans les agendas des amateurs, de prendre conscience de son dynamisme fragile, de sentir son souffle toujours largement menacé de se tarir. À la fois redire que l'on est en vie et notre vulnérabilité, voilà le pari de cette triennale d'Aichi dont la nouvelle édition aurait pu ne pas voir le jour aussi bien en raison du contexte de la pandémie que de la polémique locale.

Bien sûr, le contexte de pandémie mondiale s'est conjugué avec une tradition proprement japonaise de résilience. Ainsi la manifestation artistique annuelle intitulée Rokko Meets Arts qui se déroule sur le mont Rokko de Kobe a permis à l'artiste japonais Shinji Ohmaki de réinvestir la fameuse chapelle du Vent de Tadao Ando en y proposant une œuvre à la fois très synesthésique et commémorative : teintés de rouge, les motifs du tremblement de terre de Kobe, de virus, de fleurs de cerisier s'entremêlent en une version vertigineuse d'une histoire humaine faite de catastrophes et de renouveau ; tandis que les cloches de la chapelle résonnent à nouveau sur 30 ans de silence, en signe de recueillement comme d'un nouvel élan.

Si le Reborn Art Festival de son côté était précisément né, à la suite du tsunami dévastateur de 2011, d'un désir de renaissance par l'art, c'est également la volonté de redire la vie qui s'y trouve célébrée. Le jeune artiste japonais Takeshi Yasura, diplômé à la fois des Beaux-Arts de Tokyo et de Paris, dans une œuvre intitulée *This Ground Is Still Alive*, a cultivé sur les terres dévastées par le tsunami un jardin luxuriant, signe que la terre peut renaître. Sur les îles de la mer Intérieure, la très fameuse triennale de Setouchi convoque également l'idée d'un nouveau départ ou d'une renaissance avec des œuvres comme l'œuf géant installé face à la mer de l'artiste Shiko Miyake (*The Time of the Beginning*) ou l'œuvre en bambou monumentale du Taiswanais Wang Wen Chih (*Zero*).

La pandémie, comme tout désastre, a laissé à la fois une sidération et un espoir de renouveau et les manifestations artistiques de cet été 2022 restent très marquées par cette atmosphère de convalescence dont les Japonais ne voient pas véritablement le terme. Aussi est-on un peu inquiet d'une conception très suspensive et timide de l'avenir qui tra-

verse les différentes propositions.

Le Japon n'a pas attendu les modèles européens de Manifesta ou Documenta pour voir en l'art une occasion de se recentrer sur le local et le communautaire ; cependant, plombé par une pandémie larvée, l'art du quotidien au jour le jour tend parfois à se transformer en art de la survie. En contraste peut-être avec les manifestations précédentes, seul l'Okayama Art Summit, exposition d'art contemporain très internationale qui se déroule tous les trois ans autour du château d'Okayama, semble exalter une joie et une allégresse du renouveau et du plaisir d'être ensemble. Sous la direction artistique de l'artiste thaïlandais Rirkrit Tiravanija, la manifestation est ponctuée de curry partagé et de concerts live. Sous le titre *Do We Dream under the Same Sky*, les expériences collectives de la localité d'Okayama se conjuguent avec les rêves des artistes comme ceux de Shimabuku qui conduit le pédalo de son enfance en forme de cygne jusqu'à la mer (*Swan Goes to The Sea*, 2014), de Yutaka Sone avec ses toboggans sans fin (*Amusement Romana*, 2002), d'Asif Mian ou d'Apichatpong Weerasethakul avec leurs projections fantomatiques et de Wang Bing et ses allégories sociales. Rirkrit Tiravanija, en véritable chef d'orchestre, articule solo d'artistes et exposition de groupes et, en un concentré intitulé *Index*, réunit sous un même ciel étoilé toute la communauté de rêveurs par lui assemblée.



verse les différentes propositions. Le Japon n'a pas attendu les modèles européens de Manifesta ou Documenta pour voir en l'art une occasion de se recentrer sur le local et le communautaire ; cependant, plombé par une pandémie larvée, l'art du quotidien au jour le jour tend parfois à se transformer en art de la survie. En contraste peut-être avec les manifestations précédentes, seul l'Okayama Art Summit, exposition d'art contemporain très internationale qui se déroule tous les trois ans autour du château d'Okayama, semble exalter une joie et une allégresse du renouveau et du plaisir d'être ensemble. Sous la direction artistique de l'artiste thaïlandais Rirkrit Tiravanija, la manifestation est ponctuée de curry partagé et de concerts live. Sous le titre *Do We Dream under the Same Sky*, les expériences collectives de la localité d'Okayama se conjuguent avec les rêves des artistes comme ceux de Shimabuku qui conduit le pédalo de son enfance en forme de cygne jusqu'à la mer (*Swan Goes to The Sea*, 2014), de Yutaka Sone avec ses toboggans sans fin (*Amusement Romana*, 2002), d'Asif Mian ou d'Apichatpong Weerasethakul avec leurs projections fantomatiques et de Wang Bing et ses allégories sociales. Rirkrit Tiravanija, en véritable chef d'orchestre, articule solo d'artistes et exposition de groupes et, en un concentré intitulé *Index*, réunit sous un même ciel étoilé toute la communauté de rêveurs par lui assemblée.

étonnement de ne pas avoir disparu et émerveillement renouvelé de se retrouver. Il y manque tout de même une joie et une fantaisie qui caractérisaient les premiers Art Projects japonais au début des années 2000, un délire collectif qui rêvait conjointement de communautés post-soixante-huitardes et d'expérimentation artistique totale. Mais, à voir arriver le programme chargé de l'automne, entre Kyoto Experiment, Tokyo Art Week, Tokyo Biennale, Sumida Expo ou Biwako Biennale 2022, nul doute que l'énergie artistique est « still alive ».

Clélia Zernik

Whilst the major events of the summer, Venice, Kassel, Manifesta, were attracting audiences and commentaries, Japan, whose borders were still closed, also resumed its frenetic rhythm of festivals and artistic events in the context of a somewhat ghostly convalescence.

Since the late 1990s, under the impetus of figures such as Fram Kitagawa, Soichiro Fukutake and Tadashi Kawamata, as well as university professors, essentially popular art festivals began to emerge, characterised by a great

carnavalesque joy. At the same time as initiatives were being developed to revitalise the regions by means of renowned international art (Echigo-Tsumari Triennale, Setouchi Triennale), summer festivities began to be set up at two speeds, between popular consensus and luxury art tourism. Every town is now angling to host an art festival that will attract visitors and revitalise the region, at a lower cost compared to real estate investments. Given that the purpose of these art festivals of varying magnitudes was revitalisation and the sharing of collective moments, the Covid pandemic made a significant dent in this dynamic. Nevertheless, even in the absence of visitors from abroad, this summer of 2022 gave rise to a new proliferation of art festivals and artistic events, as curators and organisers tried to give impetus to this albeit sometimes laboured renewal.

The great festival of Echigo-Tsumari, the pioneer of this type of events aimed at the revitalisation of the region and the promotion of contemporary art in Japan, attempted to sketch a continuity between the world before and after Covid by evoking the various artists who have died in recent years in the form of a series of tribute exhibitions entitled *Memorial Exhibition Series. Artists Still Alive in Echigo-*

De haut en bas from top: Okayama Art Summit 2022. Au premier plan foreground Rirkrit Tiravanija, Untitled (Oil Drum Stage), 2017. À l'arrière-plan background Yutaka Sone. Amusement Romana. Shinji Ohmaki. The Coalsack. Chapelle du vent, mont Rokko, Kobe. Rokko Meets Art 2022



EXPOSITIONS

Tsumari. These included tributes to the French artists Jean-Luc Villemouth, Christian Boltanski and Bruno Mathon.

The same expression, "Still Alive," was the theme for the 2022 Aichi Triennale. Here, the reference to Covid was explicit, inspired by On Kawara's *I Am Still Alive* (1970-2000), in which the conceptual artist sent a daily telegram to his loved ones with just the few words "I AM STILL ALIVE," a reference to his suicidal tendencies in 1969. The Aichi Triennale therefore opened with a celebration of life in its most minimal form, on a day-to-day basis, perhaps the very one that we experienced during the pandemic. Even at its most minimal, this life deserves to be expressed and repeated every day. The whole event was criss-crossed by works that played on repetition to the limit of the mechanism, making daily life a place of artistic rediscovery. The On Kawara series was presented alongside works by Roman Ondak, *Event Horizon* (2016), which depict the processes of daily life and calendar succession through slices of aligned tree trunks, and Byron Kim's series *Sunday Paintings, 1/07/01 to 2/11/18*, consisting of weekly paintings representing the more or less cloudy Sunday skies, reminiscent of the monotony of our windows during the lockdowns. This Triennale also echoed a simultaneous exhibition at the Mori Museum, proposed by the same curator, Mami Kataoka. *Listen to the Sound of the Earth Turning* revealed the greatness of the artistic tenacity that endures through passing time, pandemics and the vagaries of history. However, of all the works presented at the Aichi Triennale, the one that best resonates with our era remains that of the famous Japanese artist Yoshitomo Nara, *Fountain of Life* (2001/2022), which darkly and beautifully reveals the latent sadness engendered by the dreariness and repetitiveness of daily life. Superimposed faces, childlike, round as balloons, make up a fountain whose water flows through their closed eyes. A very pure sadness, which makes it all the more disturbing, circular and infinite, seemed to spread across the entire Triennale, which became tinged with an ill-concealed melancholy. In fact, the Aichi Triennale has come back to life again after the more militant edition of 2019, whose theme was freedom of expression, and which had been censored and interrupted by the criticism of local populations. This is also how we must interpret "Still Alive," which is repeated over and over again:



for contemporary Japanese art, which remains marginal in terms of enthusiasts' priorities, it was a question of becoming aware of its fragile dynamism, of inhabiting its life-breath which remains threatened with extinction. Repeating that we are alive and admitting our vulnerability: such was the gamble of this Aichi Triennale, whose new edition might never have seen the light of day due to the combined weight of the pandemic and local controversy. Naturally, the context of the global pandemic has been coupled with a uniquely Japanese tradition of resilience. The annual artistic event entitled *Rokko Meets Arts*, which takes place on Mount Rokko in Kobe, enabled the Japanese artist Shinji Ohmaki to take possession of the famous Tadao Ando Chapel of the Wind, presenting a piece that is both synaesthetic and commemorative: red-tinged motifs of the Kobe earthquake, viruses and cherry blossoms mingled in a dizzying version of a human history made up of disasters and renewal; whilst the bells of the chapel rang out again after 30 years of silence, as a sign of both remembrance and new momentum. The Reborn Art Festival, for its part, was born precisely from the devastating tsunami of 2011, from a desire for rebirth through art, and the will to repeatedly express life was also celebrated there. In a piece entitled *This Ground Is Still Alive*, the young Japanese artist Takeshi Yasura, a graduate of the Beaux-Arts

Takeshi Yasura. *This Ground Is Still Alive*. Reborn Art Festival 2022

in both Tokyo and Paris, cultivated a luxuriant garden on the land devastated by the tsunami, a sign that the land can be reborn. On the islands of the Inland Sea, the very famous Setouchi Triennale also evoked the idea of a new beginning or a renaissance, with works such as Shiko Miyake's giant egg installed overlooking the sea (*The Time of the Beginning*) or the monumental bamboo piece by the Taiwanese artist Wang Wen Chih (*Zero*). The pandemic, like any disaster, has left behind it both shock and a hope for renewal. The artistic events of the summer of 2022 remained very much marked by this atmosphere of convalescence, whose resolution still seems remote for the Japanese people. The very timid and suspensory conception of the future that runs through the different proposals therefore induces a kind of unease. Japan did not wait for the European models of Manifesta or Documenta to see art as an opportunity to refocus on local and community issues; nevertheless, weighed down by a dormant pandemic, the art of everyday life sometimes tends to become the art of survival. Perhaps in contrast to the previous events, only the Okayama Art Summit, a very international contemporary art exhibition that takes place every three years around Okayama Castle, seemed to exalt the joy and lightness

of renewal and the pleasure of being together. Under the artistic direction of the Thai artist Rirkrit Tiravanija, the event was interspersed by shared curries and live concerts. Entitled *Do We Dream under the Same Sky*, the collective experiences of the Okayama community merged with the dreams of artists such as Shimabuku, who took her childhood swan-shaped pedal boat to the sea (*Swan Goes to the Sea*, 2014), Yutaka Sone with her never-ending slides (*Amusement Romana*, 2002), Asif Mian and Apichatpong Weerasethakul with their ghostly projections and the social allegories of Wang Bing. Like a true conductor, Rirkrit Tiravanija combined solo artists and group exhibitions and, in a compendium entitled *Index*, brought the entire community of dreamers he had assembled together under the same starry sky. Japanese art festivals are experiencing a period of convalescence, torn between astonishment at their continued existence and renewed wonder at finding themselves reunited once again. The joy and fantasy that characterised the first Japanese Art Projects in the early 2000s, a collective delirium that dreamed of post-68 communities and total artistic experimentation, was nevertheless lacking. But in view of the busy autumn programme to come, between Kyoto Experiment, Tokyo Art Week, the Tokyo Biennale, Sumida Expo and Biwako Biennale 2022, there is no doubt that artistic energy is "still alive."

Gruppo di un leone che divora un cavallo, Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, inv. S 1366
Archivio Fotografico dei Musei Capitolini © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Fondazione Prada

RECYCLING BEAUTY

17.11.2022 – 27.2.2023



LARGO ISARCO 2
MILANO
FONDAZIONEPRADA.ORG

Milano

DOHA

Sophia Al-Maria. **INVISIBLE LABORS daydream therapy**

Mathaf / 16 septembre 2022 - 21 janvier 2023



Pour son « retour » au Mathaf – institution qu'elle a fréquentée dans sa jeunesse en tant qu'employée – et sa première exposition monographique d'envergure au Moyen-Orient, l'artiste américano-qatarie Sophia Al-Maria (née en 1983) a créé un parcours multimédia composé d'installations polygraphiques, sonores et/ou vidéo. À l'initiative du « futurisme du Golfe » (Gulf Futurism), Al-Maria réagit depuis de nombreuses années, tant dans ses écrits de fiction et théoriques qu'à travers ses travaux de plasticienne, à ces univers improbables de la région qui, à l'image du Qatar, et de sa capitale en particulier, incarnent une sorte de concrétisation des fantasmes science-fictionnels inventés à l'Ouest il y a plusieurs décennies. Pour s'en tenir à Doha: des environnements aseptisés et hypertechnologiques où toute misère et toute saleté sont gommées du paysage urbain; une surenchère de bâtiments imposants construits par les architectes les plus en vue de la planète; une *skyline* offrant un spectacle de lumières indécents au regard de la crise énergétique traversée par un Occident résolument tiers-mondisé comparé à cet émirat bénéficiant d'un PIB par habitant à six chiffres et qui s'apprête à accueillir une coupe du monde de la Fifa controversée.

Cette toile de fond, il convient de la garder en mémoire dans l'exposition d'Al-Maria tant son œuvre ne cesse d'interroger les liens entre imagination, souvenirs, rêves (éveillés), projections

et « réalité » contemporaine soucieuse de négocier tant bien que mal ces données aussi évanescences qu'incertaines. Afin de mener à bien cette opération mnémotique, l'artiste a bâti des espèces d'autels plaqués sur les murs qui composent autant de palimpsestes qui s'articulent autour d'une riche iconographie de seconde main, d'archives ou de documents « anciens » en partie autobiographiques, contaminés, entre autres, par des dessins et des bribes d'écriture « actuels ».

Cette collision du passé et du présent est propre à son œuvre comme le sont ses tentatives de soumettre ces polarités à une trame narrative incessamment décousue. Une fausse légèreté anime ses autels, *soundscapes* et images mouvantes. Une pseudo insouciance évoquant les premières vidéos de Pipilotti Rist. Que cherche à nous raconter Al-Maria? Et comment s'y emploie-t-elle? Jamais de manière frontale. Pour saisir le message, il faut accomplir sa propre synthèse. Digérer les flux d'images, de sons et de signes. Établir des rapprochements entre, par exemple, l'une des vidéos témoignant de l'hystérie collective ayant accompagné l'annonce officielle de l'obtention de la coupe du monde et le court-métrage de Bernard Nicolas,

De haut en bas *from top:*

Sophia Al-Maria. *Black Friday*. 2016. Vidéo. 16 min 36. (Court. The Third Line, Dubai). *The Breakers*. 2012-22.

Sculpture installation. Vue de l'exposition *show view*. (Court. l'artiste)



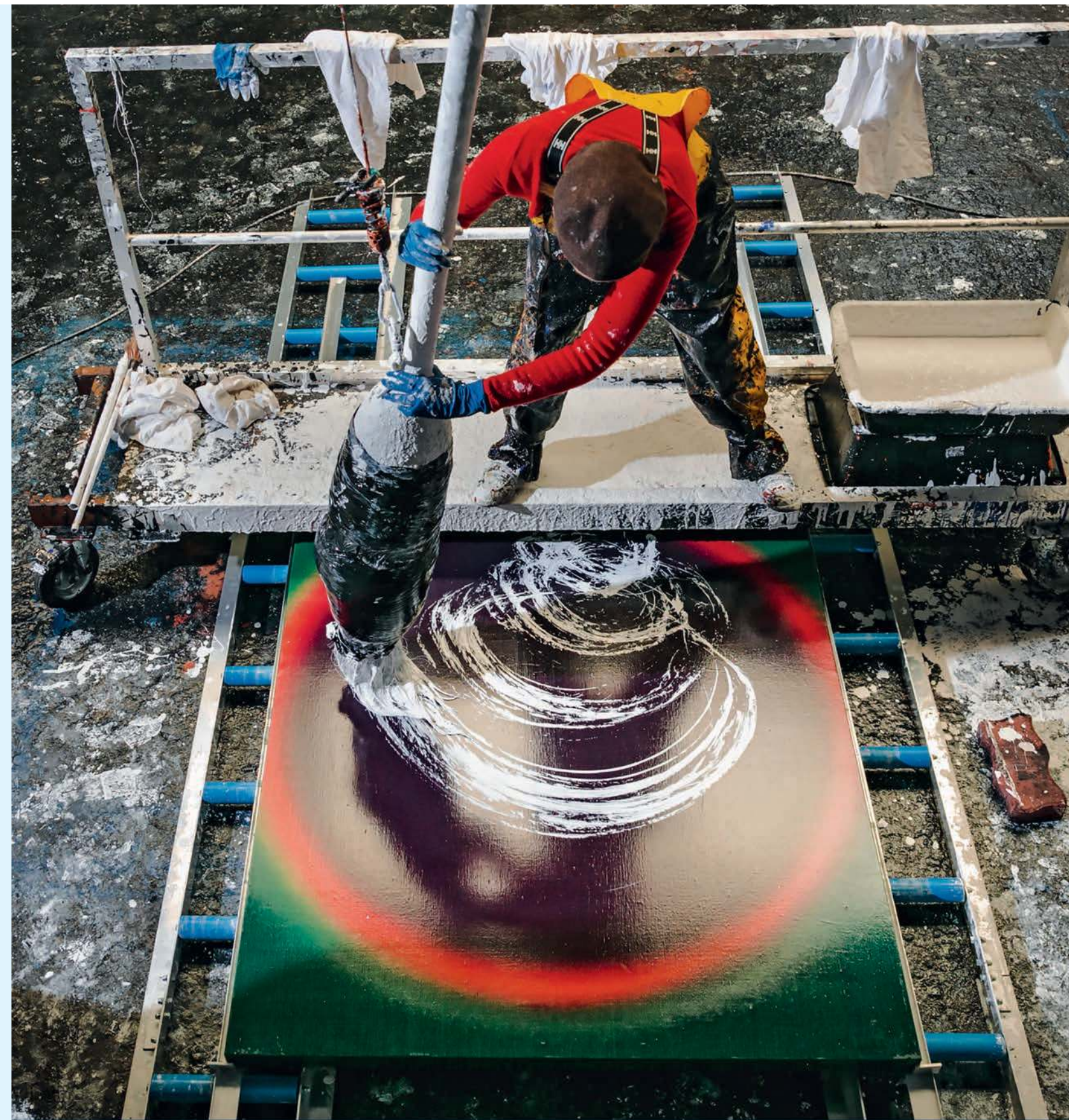
Daydream Therapy (1977), placé en fin du parcours. Une femme de ménage noire y passe l'aspirateur tout en échappant à sa condition en se réfugiant dans ses rêves éveillés. Le titre de l'exposition, *INVISIBLE LABORS daydream therapy*, nous fournit sans doute une piste, discrète, à explorer et... contextualiser.

Erik Verhagen

For her "comeback" at the Mathaf—an institution she frequented as an employee in her youth—and her first major solo exhibition in the Middle East, the Qatari-American artist Sophia Al-Maria (b. 1983) has created a multimedia circuit consisting of polygraphic, sound and/or video installations. As the co-founder of Gulf Futurism, Al-Maria has been reacting for many years to the unlikely universes of the region, both in her fictional and theoretical writings and through her work as a visual artist. In the image of Qatar, and its capital in particular, these universes embody a kind of materialisation of the science-fiction fantasies which were invented decades ago in the West. To speak only of Doha: aseptic and hyper-technological environments where all misery and dirt have been erased from the urban landscape; a one-upmanship of imposing buildings designed by the most prominent architects on the planet; a skyline offering a show of lights that borders on indecency in view of the energy crisis in the West, which appears as distinctively third-world in comparison with this emirate with a six-figure GDP per capita, which is preparing to host a controversial FIFA World Cup. This backdrop should be kept in

mind when visiting Al-Maria's exhibition, since her work never ceases to question the links between imagination, memories, (waking) dreams, projections and contemporary "reality," anxious to negotiate this evanescent and uncertain data as best she can. In order to carry out this mnemonic operation, the artist has built what appear to be altars, plated on the walls, making up so many palimpsests articulated around a rich second-hand iconography of archives or "old" documents, partly autobiographical and contaminated, amongst other things, by drawings and fragments of "current" writing.

This collision between the past and the present is specific to her work, as are her attempts to subject these polarities to a continually disjointed narrative framework. Her altars, soundscapes and moving images are animated by a false light-heartedness, a pseudo insouciance reminiscent of Pipilotti Rist's first videos. What is Al-Maria trying to tell us? And how does she go about it? Never in a frontal way. To grasp the message, we must operate our own synthesis. Digest the flow of images, sounds and signs. Draw comparisons between, for example, one of the videos showing the collective hysteria that accompanied the official announcement of the World Cup and Bernard Nicolas' short film, *Daydream Therapy* (1977), which is featured at the end of the circuit. A black cleaning lady vacuums whilst escaping her condition by taking refuge in her waking dreams. The title of the exhibition, *INVISIBLE LABORS daydream therapy*, doubtless provides us with a discreet clue to be explored and... contextualised.



Fabienne Verdier

Photo ©Laura Stevens
Galerie Lelong & Co.

Dans l'œil du cosmos

Saarlandmuseum, Moderne Galerie
Sarrebuck, 3.9.22 → 26.2.23

Le chant des étoiles

Musée Unterlinden
Colmar, 1.10.22 → 28.3.23



MUSÉE
UNTER
LINDEN

VENISE

Oscar Murillo. *A Storm Is Blowing from the Paradise*

Scuola Grande della Misericordia / 17 septembre - 27 novembre 2022

Oscar Murillo (Colombie, 1986) s'approprié cet édifice vénitien du 16^e siècle avec une expérience immersive où art et vie se confondent, processus et communauté s'imposent, local et global s'entrecroisent. À l'entrée, l'œil et le corps du visiteur rencontrent l'arrière d'une grande toile tendue sur une structure de bois minimaliste. Sa surface est composée de morceaux de toile de différentes dimensions, cousus ensemble. Du revers, on discerne les marques laissées par des écoliers du Kent (Royaume-Uni) en 2020. Le coup de brosse éminemment gestuel de Murillo envahit la surface, en puissantes couches de peinture recouvrant les tracés des enfants sans les faire disparaître complètement. Cette œuvre est une des peintures à *fréquence disruptive* (2013-2022) du projet *Frequency*, moment charnière, depuis 2013, de la production de l'artiste qui collabore désormais avec des enfants dans des écoles du monde entier. À son invitation, ils dessinent et écrivent librement sur des toiles vierges fixées sur leurs pupitres pendant six mois. Une grande installation occupe ainsi les trois nefs de l'espace d'exposition. Peintures, structures de bois et toiles non tendues, entreposées sur des étagères ou

Oscar Murillo. *A Storm Is Blowing from the Paradise*. Vue de l'exposition *show view*. (Ph. Tim Bowditch, Reinis Lismanis, Dominique Russell; © Oscar Murillo; Court. l'artiste)



disposées sur des tables, composent une archive en accès libre. L'espace est parcouru de sons recueillis dans l'environnement scolaire des enfants, dont l'intervention de Murillo a tiré une atmosphère auditive quasi abstraite. Sons eux-mêmes reliés à des flux de données en temps réel sur des vols parcourant par l'artiste, suggérant un flux cartographique invisible. Dans une installation vidéo inédite, des images numériques des œuvres de *Frequency* se déploient, s'étendent et décroissent, en tension avec les images filmées d'une action évoquant un rituel de Nouvel An colombien symbolisant la destruction et le renouveau. Au moyen d'un dispositif interactif, les mouvements des corps des visiteurs font se déplacer les images, dans un esprit ludique et dramatique à la fois. Ce mixte de tragédie et d'espoir est interrogé plus profondément dans l'installation à l'étage où la métaphore benjaminienne de l'ange de l'histoire, à laquelle le titre de l'exposition fait référence, est plus directement en jeu. Au milieu des fresques de l'école de Véronèse, les drapés des toiles de Murillo, saturées de peinture à l'huile noire, sont suspendues au plafond et flottent dans l'espace entièrement dégagé. Ils y jouent des *Flight Drawings* de 2018-19 (réalisés pendant des vols internationaux) et de nouvelles peintures gestuelles, de tailles variées, également suspendues. Les toiles cou-

vertes des marques laissées par les enfants sont exposées dans des vitrines. Au centre figure une arène en bois servant aux débats entre artistes et à des spectacles de musique, de danse et de poésie. Au bout de la pièce, une grande toile abstraite, inspirée des *Nymphéas* de Monet, saisit le visiteur. Bleus, roses et jaunes intenses y voisinent avec des noirs profonds : à la fois joyeuse énergie vitale et forces plus obscures de notre époque. En dialogue avec l'histoire et la période troublée que nous traversons, Murillo mobilise des facultés insoupçonnées de la peinture, qui confèrent à cette exposition une précieuse atmosphère d'espoir, de générosité et d'expérimentation.

Traduction : Laurent Perez

Oscar Murillo (Colombia, b. 1986) takes over the two-story space of this Venetian sixteenth-century building to create an immersive experience where art and life merge, notions of process and community are brought to the fore, and the local and the global are interwoven. Upon entering the exhibition, the back of a large stretched canvas displayed on a minimal wooden structure meets the visitor's eye and body. Its surface is made of fragments of canvases of varying dimensions stitched together. Seen through from the back are the marks left on the front by school kids from Kent, UK in 2020. On the front, Murillo's gestural brushwork invades the surface, its forceful painterly layers applied over the kids' markings while never completely erasing them. It is one of the *disruptive frequency* paintings (2013-22) on

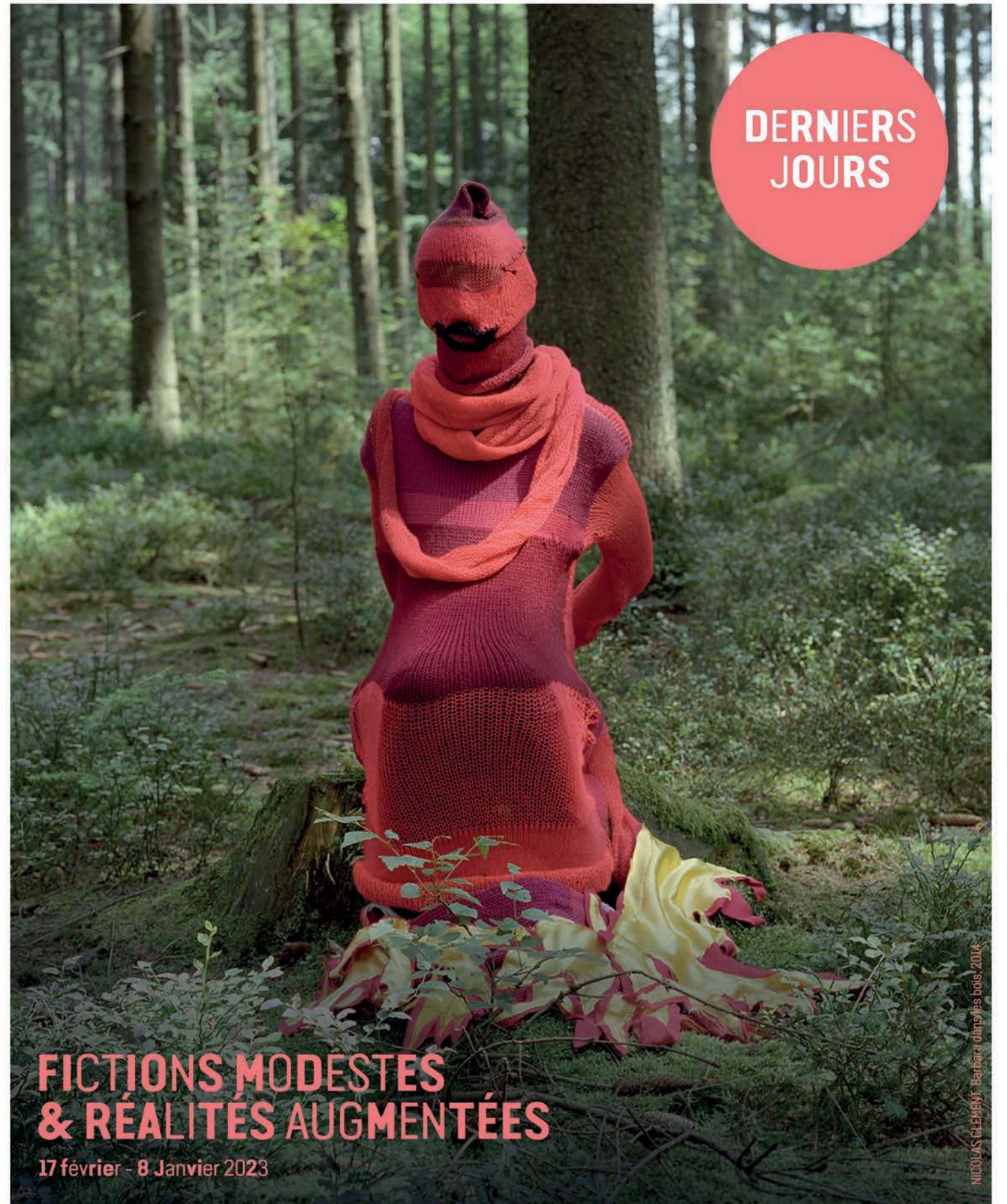
view, part of the Colombian artist's pivotal *Frequency* project (2013-on-going), a collaboration with kids aged 10-16 in schools around the world. At Murillo's invitation, they freely draw and write on blank canvases fixed to their classroom desks over a six-month period. In the three-nave space, Murillo has created a large-scale *Frequency* installation where paintings, wooden structures, and unstretched canvases stacked on metallic shelves or displayed on wooden tables conjure an open-access archive. The space is suffused by sounds gathered from the school kids' environments (playgrounds, sport courts, etc.); their composition results in a quasi-abstract auditory atmosphere. Moreover, in this new work, sound is linked to the flow of live data tracking flight paths of planes on global routes chosen by Murillo, suggesting an invisible cartographic flux.

In a new video installation, digital images of *Frequency* works unfold, expand and shrink, in tension with filmed images of an action referencing Colombian new-year symbolic practices of destruction and renewal. Via an interactive device, visitors make the canvases' images move in response to their bodies' motion. Playfulness and drama imbue this work.

The blending of tragedy and hope is further explored in the installation upstairs where Walter Benjamin's metaphor of the angel of history, invoked in the show's title, is more openly engaged. Amidst the frescoes by Paolo Veronese's school, Murillo's signature draped canvases saturated in black oil paint hang from the ceiling and float in the open-layout of the room. They mingle with 2018-19 *Flight Drawings* (made while on international flights) and new gestural paintings of varying sizes suspended from the ceiling, while canvases bearing the school kids' marks are displayed in vitrines. At the heart of the installation is a wooden arena for artists' dialogues and music, dance and poetry performances. At the room's end, a new large abstract painting inspired by Monet's *Water Lilies* visually embraces the viewer. In it, intense blues, pinks, and yellows coexist with deep blacks evoking both joyous vital energy and the dark tensions of our current era.

In dialogue with history and our troubled times, Murillo taps into the unfathomed possibilities of painting, eliciting in this show a rare atmosphere of hope, generosity, and experimentation.

Francesca Pietropaolo



MILAN

23^e triennale Milano. Mondo Reale

Fondation Cartier pour l'art contemporain / 15 juillet - 11 décembre 2022

Visiteurs, laissez vos certitudes au vestiaire ! À la 23^e triennale de Milan, placée sous le signe des connaissances et des mystères, la fondation Cartier réunit les œuvres de 17 artistes de la collection ou réalisées pour l'occasion. Contrairement à ce que le titre de cette exposition, *Mondo Reale*, pourrait laisser croire, il s'agit d'explorer une zone floue où l'impalpable et tangible, émotion et raison, esthétique et éthique s'interpénètrent et se répondent, démontrant la complexité d'une réalité que l'on pensait cerner rationnellement. Se glissent dans cet espace la poésie, les mythes et les croyances, mais aussi l'irruption d'un impensé, source d'incrédulité, d'émerveillement ou de consternation.

Le parcours, proposé par Hervé Chandès et scénographié par les designers italiens Formafantasma, offre une agréable déambulation. On y apprécie la variété des pièces (peintures, vidéos, photographies, sculptures) dont les différentes interprétations se répondent sans se court-circuiter. Citons la fascinante installation *Man in a Boat* (2002) de Ron Mueck, cet homme nu représenté de manière hyperréaliste, assis à la proue d'une barque, le regard perdu. Métaphore de la vie, voyage vers l'inconnu jusqu'à la mort, ou image d'un immigré lors d'une périlleuse traversée de la Méditerranée ? Probablement les deux, et plus encore. L'œuvre de Sho Shi-

buya télescope, elle, actualités internationales et sensations artistiques. Courant le long des murs, de petits panneaux mobiles sont à feuilleter. Y figurent, au recto, les Unes de chaque *New York Times* depuis le début de la pandémie, au verso des peintures abstraites créées quotidiennement par l'artiste selon la couleur de l'aurore et de ses émotions. En hommage à Pasolini qui aurait 100 ans cette année, le cinéaste roumain Andrei Ujică réalise pour sa part un collage de sons divers, d'extraits de *l'Évangile selon saint Matthieu* (1964) et d'images du repérage de Pasolini en Terre Sainte, le tout associé à des vues de mers déchaînées et de volcans en ébullition, explorant ainsi la quête spirituelle du cinéaste par ailleurs profondément athée. Autre poème visuel épique, le film *Nature* (2019) d'Artavazd Pelechian, montage sidérant d'extraits de films amateur qui représentent les conséquences tragiques des catastrophes climatiques sur leur existence.

En contrepoint, Fabrice Hyber joue sur la duplicité d'interprétation et de représentation autour d'un ours, «TedHyber», peluche tendre ou bête effrayante, tandis que Jessica Wynne photographie ces tableaux noirs où les grands scientifiques ont inscrit à la craie des équations mathématiques et leurs effacements successifs, cherchant à saisir les aléas de leur pensée. Dans la même veine,

Jean-Michel Alberola filme le mathématicien Cédric Villani en train d'inscrire, également à la craie, la formule de la conjecture de Cercignani, montrant cette fois combien le tracé d'une équation rejoint le geste du dessinateur. Pour finir, un film de David Lynch, *What Did Jack Do?* (2017), met en scène un détective de la brigade des homicides, joué par le réalisateur, et un suspect : singe qui, oh surprise, grâce à la technique du morphing, converse comme vous et moi. On vous a prévenu, ici, le monde réel vacille !

Elisabeth Couturier

Visitors, leave your certainties at the door! At the 23rd Triennale Milano, placed under the sign of knowledge and mysteries, the Fondation Cartier has brought together the works of 17 artists, either drawn from the collection or made for the occasion. Contrary to what the title of this exhibition, *Mondo Reale*, might suggest, it is a matter of exploring a grey area where impalpability and tangibility, emotion and reason, aesthetics and ethics intermingle and alternate, revealing the complexity of a reality that we believed we had rationally understood. The space is inhabited by poetry, myths and beliefs, but also the eruption of something unthought-of, a source of disbelief, wonder or consternation. The circuit, conceived by Hervé Chandès and designed by the Italian scenographers Formafantasma, offers a pleasant perambulation. We are able to appreciate the variety of the pieces (paintings,

videos, photographs, sculptures) whose different interpretations respond to each other without short-circuiting. One example is the fascinating installation *Man in a Boat* (2002) by Ron Mueck, a naked man, hyper-realistically depicted, sitting at the bow of a boat, his gaze lost in space. A metaphor for life, a journey to the unknown until death, or the image of an immigrant during a perilous crossing of the Mediterranean? Probably all of these things at once, and more. For its part, Sho Shibuya's work is a collision of international news and artistic sensations. Small movable panels run the length of the walls, intended to be leafed through. On the front, they feature the headlines of every *New York Times* since the start of the pandemic, and on the back, the artist's daily abstract paintings based on the colour of the dawn and her emotions. In homage to Pasolini, who would have turned 100 this year, the Romanian filmmaker Andrei Ujică has made a collage of various sounds, extracts from *The Gospel According to St. Matthew* (1964) and images of Pasolini's location-scouting in the Holy Land, combined with views of raging seas and erupting volcanoes, thereby exploring the spiritual quest of the filmmaker, who was otherwise resolutely atheistic. Another epic visual poem is Artavazd Pelechian's film *Nature* (2019), a staggering montage of amateur film excerpts depicting the tragic consequences of climate disasters on their lives.

In counterpoint, Fabrice Hyber plays on the duplicity of interpretation and representation with a bear, "TedHyber," a soft cuddly toy or a terrifying beast, whereas Jessica Wynne has photographed the blackboards where great scientists wrote mathematical equations in chalk, and their successive erasures, seeking to grasp the vagaries of their thought. In the same vein, Jean-Michel Alberola filmed the mathematician Cédric Villani writing the formula of Cercignani's conjecture, also in chalk, demonstrating how the plotting of an equation intersects with the gesture of the draftsman. Finally, a film by David Lynch, *What Did Jack Do?* (2017) features a homicide detective, played by the director, and a suspect: a monkey who, surprise surprise, converses like you and me thanks to the technique of morphing. Be warned, the real world is on shaky ground here!

Mondo Reale. Au mur on wall œuvres de works by Jessica Wynne. Au premier plan foreground élément de la scénographie par scenography by Formafantasma. (Ph. Andrea Rossetti)



BRUXELLES

Didier Vermeiren. Double Exposition

Wiels / 9 septembre 2022 - 8 janvier 2023

Même si elle n'en porte pas l'intitulé, cette exposition du sculpteur Didier Vermeiren (Belgique, 1951) fait figure de rétrospective, les œuvres les plus anciennes datant de 1978. À travers cette sélection, ce qui se profile avant tout est la mise en perspective d'un travail qui, à partir de sa réflexion, de son analyse et de son expérimentation du socle (aussi bien de sa notion que de sa réalité physique), l'a conduit à une pratique des plus radicales de la sculpture et de ses composantes fondamentales. Si cette exposition démontre – si besoin en était – le rapport étroit et consubstantiel que son œuvre entretient au sol, à l'espace et bien entendu au lieu, elle manifeste aussi son interrelation quasi à rebours de l'histoire de la sculpture.

Toute exposition de Vermeiren doit d'abord être considérée comme une œuvre en soi, avec une installation totalement maîtrisée par le sculpteur, tant dans ses perspectives que dans ses détails, au centimètre près. À la différence de bon nombre d'expositions monographiques d'autres artistes, Vermeiren n'établit ni un parcours, ni une mise en scène (on revient à la problématique du socle) – même si la nuance est subtile – mais une mise en espace de ses œuvres sur les deux étages qui lui sont dévolus. Ainsi les sculptures se répondent d'un niveau à l'autre dans leur disposition, ce qui n'est pas sans demander un certain effort de mémoire au visiteur. À lui donc de faire l'expérience – assez rare, car Vermeiren est un artiste peu courant à voir – des constantes dualités qu'il a établies entre le plein et le creux, l'absence et la présence, l'ouverture et la fermeture, le dessus et le dessous, le recto et le verso, l'aller et le retour, l'horizontal et le vertical, la transversale et la perspective, le dédoublement et l'inversion, la pesanteur et la légèreté, la forme et l'empreinte, la masse et la découpe, sans oublier le visible et l'invisible, le clair et l'obscur, l'original et la série, le positif et le négatif, le noir et le blanc.

Ces derniers termes renvoient bien entendu aussi à la photographie, autre composante de sa démarche, comme celle de nombreux sculpteurs depuis son invention en 1839. Si, à ses débuts, la photographie n'avait pour Vermeiren qu'une fonction documentaire lui permettant d'en multiplier les points de vue, elle est devenue une part intégrante de sa pratique, au point que l'intitulé de l'exposition provient du titre de l'une

de ses images. Outre ses qualités intrinsèques, cet apport photographique en dit beaucoup sur l'atelier du sculpteur, ses ambiances lumineuses, sa disposition, les œuvres en cours ou même les outils utilisés. Ayant amorcé son travail au début des années 1970, à l'apogée de l'art conceptuel et minimal, Vermeiren ne pouvait échapper à cette influence dont la radicalité lui convenait à merveille. Rien d'étonnant dès lors à ce que la posture de la mise à plat du socle de Carl Andre ne l'interpelle et finisse par constituer le seul de sa réflexion. Comme il le souligne régulièrement, le sculpteur américain lui a fait découvrir Brancusi, celui-ci l'introduisit à Rodin, ce dernier à Carpeaux, etc.

Tous sont potentiellement présents dans son œuvre qui s'inscrit ainsi pleinement dans une histoire cardinale de la sculpture, celle qui en a renouvelé les règles et les genres, sans faux-semblants, comme autant de charnières essentielles.

Bernard Marcelis

Catalogue avec des textes de Susana Gállego Cuesta et Michel Gauthier (Wiels/Fonds Mercator, 190 p., 42 euros).

Although it is not entitled as such, this exhibition by the sculptor Didier Vermeiren (Belgium, b. 1951) is a retrospective, with the oldest works dating from 1978. What foremost emerges from this selection is a perspective on a body of work which, on the basis of the artist's reflections, analyses and ex-

periments with the pedestal (both in its concept and its physical reality), has led to a radical practice of sculpture and its fundamental components. Whilst this exhibition provides a demonstration—if any were needed—of the close and consubstantial relationship between his work and the ground, space and of course the setting, it also shows its interrelations, which almost go backwards from the history of sculpture.

Any exhibition by Vermeiren must first be considered as a work of art in itself, given the sculptor's total mastery of the installation, both in its perspectives and in its details, down to the nearest centimetre. Contrary to many monographic exhibitions by other artists, Vermeiren does not impose a circuit or a direction (we return to the issue of the pedestal)—even though the nuance is subtle—but rather a spatial arrangement of his works across the two floors that are devoted to him. The sculptures therefore respond from one level to another in their layout, which requires some effort of memory on behalf of the visitor. Quite exceptionally, since Vermeiren is not often shown, it is up to the latter to experience the constant dualities he established between fullness and hollowness, absence and presence, opening and closing, top and bottom, front and back, back and forth, horizontal and vertical, cross-section and perspective, duplication and inversion, gravity and weightlessness, form and imprint, block and profile, to say nothing of the visible and the invisible, light

Didier Vermeiren. Double Exposition. Vue de l'exposition *show view*. (Ph. We Document Art)

and darkness, the original and the series, positive and negative, black and white.

Of course, these latter terms also refer to photography, another component of his approach, as has been the case for many sculptors since its invention in 1839. Although photography had a strictly documentary function for Vermeiren in his early days, allowing him to multiply the points of view, it became an integral part of his practice, to the extent that the title of the exhibition is taken from the title of one of his images. In addition to its intrinsic qualities, this photographic component tells us a lot about the sculptor's studio, its luminous atmospheres, its layout, the works in progress and even the equipment that he uses.

Having begun his work in the early 1970s, at the height of conceptual and minimal art, Vermeiren was not immune to this influence, whose radicality suited him perfectly. It is therefore not surprising that Carl Andre's decision to eschew the pedestal proved compelling for him, ultimately providing the threshold for his reflections. As he regularly points out, the American sculptor introduced him to Brancusi, which in turn led him to Rodin, and then to Carpeaux, etc.

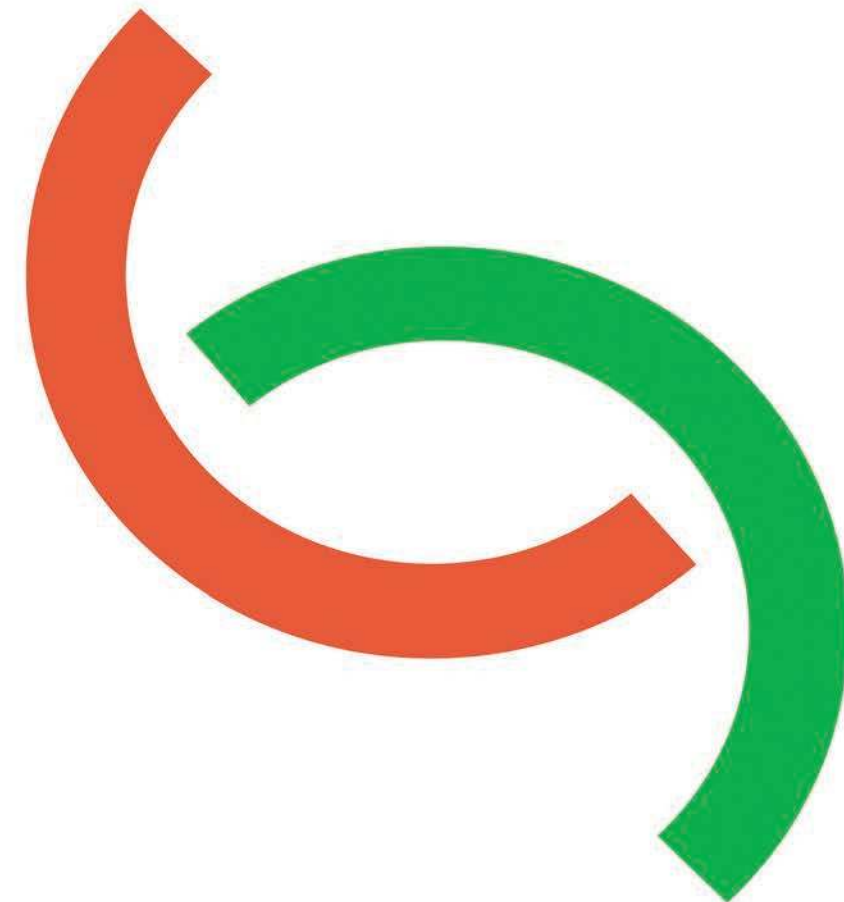
All of these predecessors are potentially present in his work, which is therefore consistent with a cardinal history of sculpture which has renewed its rules and genres, without false pretences, as so many essential turning points.

Exhibition catalogue with texts by Susana Gállego Cuesta and Michel Gauthier (Wiels/Fonds Mercator, 190 p., 42 euros).



LIBERALITAS

Vente à caractère philanthropique au profit du Fonds de Dotation *Art et Pédagogie* en soutien au Centre d'Art Contemporain Frank Popper



En visuel : Logo dessiné par Carlos Cruz-Diez, 2006 © CAC FP.

Artistes donateurs : Fabrice AINAUT - Xavier ANDREU CORTES - Ode BERTRAND - Charles BEZIE - Mei-Tsen CHEN - Sophie COROLLER - Carlos CRUZ-DIEZ - Gerhard FRÖMEL - Ueli GANTNER - Jean-Michel GASQUET - Wilmer HERRISSON - Ingrid HORNEF - Gerhard HOTTER - Gerd JANSEN - Nathalie JUNOD PONSARD - Bernard LASSUS - Jean-Pierre LE BARS - Julio LE PARC - Alain-Jacques LEVRIER MUSSAT - Olga LUNA - Guy de LUSSIGNY - Carlos MEDINA - Hans Jörg METTLER - Julio PACHECO RIVAS - Olivier PETITEAU - Carole PICAVET - Juvenal RAVELO - Torsten RIDELL - Hanna ROECKLE - Santiago TORRES - Satoru SATO - Marie-Thérèse VACOSSIN - Helen VERGOUWEN - Jean-Pierre VIOT

EXPOSITION-VENTE À LA GALERIE WAGNER
du 23 novembre 2022 au 14 janvier 2023

du mercredi au samedi de 14h30 à 19h30 et sur RDV
19 rue des Grands Augustins 75006 PARIS
01 42 03 79 43 - contact@galeriewagner.com

W GALERIE
wagner



VILLENEUVE-D'ASCO

Chercher l'or du temps. Surréalisme, art naturel, art brut, art magique

LaM / 14 octobre 2022 - 29 janvier 2023

Que sait-on rétrospectivement d'une époque antérieure quand les jeux sont faits? Les œuvres et les documents sur des positions esthétiques et politiques que l'on nous convie à examiner nous amènent à nous demander ce qui fut le produit d'une histoire et ce qui nous concerne encore. «L'or du temps» serait-il ce qui reste d'un travail d'historien semblable à celui d'un orpailleur? On le ressent devant des objets naturels dont la valeur esthétique et poétique semble sans commune mesure avec leur origine. Y aurait-il de l'art naturel, comme l'indique le sous-titre de l'exposition *Chercher l'or du temps*? Ce débordement interroge les frontières de l'art. Extrêmement riche en trouvailles poétiques, en objets naturels dits «bruts» par Charlotte Perriand qui les photographiait, ce parcours chronologique étonne et interpelle. Plus qu'une histoire de l'art qui sépare les courants – surréalisme d'un côté, art brut de l'autre –, l'exposition procède par décroissements et a l'avantage paradoxal de mettre en avant des hésitations, d'envisager des possibles irréalisés, des tentatives inabouties. *L'Almanach de l'art brut* n'a pas été publié du vivant de Dubuffet. *L'Art magique*, commande éditoriale que Breton avait acceptée sans enthousiasme,

peine à définir son objet. Les histoires de l'art, de la psychiatrie, de l'ethnographie interfèrent. En revanche, l'effervescence des revues surréalistes, *la Révolution surréaliste*, *le Surréalisme au service de la révolution*, *Minotaure* (parmi lesquelles figure curieusement *Documents*, qui s'opposait au surréalisme et dont l'iconographie se voulait encore plus perturbante), donne la mesure d'une activité intellectuelle et artistique intense qui cherchait à rallier, former un groupe, créer des communautés pour contrer un ordre établi détestable. Le surréalisme a d'abord réuni des poètes même si de nombreux peintres furent attirés par lui: Brauner, Dalí, Miró, Tanguy, Toyen, Kopak et Ernst, qui fit découvrir au groupe le livre de Hans Prinzhorn sur «l'art des fous», *Expressions de la folie* (1922), etc. Tous sont exposés, ainsi que Dubuffet, peintre et écrivain habile et narquois, attaché à l'art plastique sous toutes ses formes – alors que les écrits bruts qu'il collectait restent totalement en marge de la littérature. Foncièrement individualiste, il considérait comme «bruts» des individus inspirés toujours isolés, fuyant tout ce qui ressemble à une communauté – et incapables, à l'exception des médiumniques qui firent bande à part, de rendre publics les

produits de leur art. Aucun des bruts historiques présentés – de nombreux patients psychiatriques dont on doit se réjouir de les voir si bien choisis et exposés: Corbaz, Hodinos, Wölfli, d'autres et des anonymes... – ne font exception à cela, sauf Chaissac, qui refusait cette étiquette, ou peut-être Schröder-Sonnenstern. Désenclaver l'art brut ne doit pas faire oublier cette différence majeure.

Claire Margat

What do we know about previous eras in retrospect, when the chips are down? The works and documents on display, about aesthetic and political positions, lead us to question what the product of a given history was, and what is still relevant to us. Might “the gold of time” be the remnants of an historian's work, comparable to that of a gold miner? You can feel it in the presence of natural objects whose aesthetic and poetic value seems incommensurate with their origins. Is it a question of natural art, as indicated by the subtitle of the *Chercher l'or du temps* exhibition? This outpouring calls the boundaries of art into question. The astonishing and challenging chronological circuit is extremely rich in poetic dis-

Chercher l'or du temps. Surréalisme, art naturel, art brut, art magique. Vue de l'exposition *show view*. (Ph. Nicolas Dewitte/LaM)

coveries, in natural objects qualified by Charlotte Perriand, who photographed them, as “brut” (“raw”). Beyond providing a history of art to distinguish between the currents—Surrealism on one side, art brut on the other—, the exhibition proceeds by decompartmentalisation and has the paradoxical advantage of highlighting hesitations, unrealised possibilities and unfulfilled attempts. *L'Almanach de l'art brut* remained unpublished during Dubuffet's lifetime. *L'Art magique*, an editorial commission which Breton had accepted without much enthusiasm, struggles to define its object. Interferences come from the histories of art, psychiatry and ethnography. On the other hand, the effervescence of the Surrealist magazines, *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la révolution*, *Minotaure* (curiously, *Documents* is included amongst them, a magazine which opposed Surrealism and whose iconography was meant to be even more disturbing), gives the measure of an intense intellectual and artistic activity that sought to rally people together, to form a group, to create communities in response to a detestable established order. Surrealism first assembled poets, even though many painters were attracted to it: Brauner, Dalí, Miró, Tanguy, Toyen, Kopak and Ernst, who introduced the group to Hans Prinzhorn's book on the “art of mad people,” *Artistry of the Mentally Ill* (1922), etc. All of these artists are on display here, along with Dubuffet, a skilful and sardonic painter and writer, attached to visual art in all its forms— whilst the “brut” writings he collected remain entirely on the margins of literature. Inherently individualistic, he considered as “brut” those inspired individuals who were always isolated, fleeing from anything that might resemble a community—and, with the exception of psychics who kept to themselves, unable to make the products of their art public. The historical “bruts” on display—many of them psychiatric patients whose exemplary selection and exhibition must be commended: Corbaz, Hodinos, Wölfli and others, including anonymous artists—are no exception, apart from Chaissac, who refused the label, and perhaps Schröder-Sonnenstern. Opening up *art brut* must not lead us to forget this major difference.

ésad tpm

École Supérieure
d'Art et de Design
Toulon Provence Méditerranée

PORTES
OUVERTES

28 janvier 2023

CONCOURS
D'ENTRÉE

via Parcoursup

Bac +3 Licence

Diplôme National d'Art
DNA
Option Art

Bac +3 Licence

Diplôme National d'Art
DNA
Option Design

Bac +5 Master

Diplôme National
Supérieur d'Expression
Plastique
DNSEP

Bac +3 Licence Pro*

Licence Professionnelle
techniques du son
et de l'image

* En partenariat avec Ingémédia
et l'Université de Toulon

www.esadtpm.fr



culture

LE DÉPARTEMENT

MÉTROPOLE
TOULON
PROVENCE
MÉDITERRANÉE



Conception graphique : Hélène Mailloux + Laura Knoops d'après une photographie de ESADTPM

BORDEAUX

Les Péninsules démarrées

Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA / 16 septembre 2022 - 26 février 2023

Les Péninsules démarrées prend pour ainsi dire le relai de *Modernités portugaises*, qui s'est tenue, déjà sous le commissariat d'Anne Bonnin, jusqu'au 30 octobre 2022 à la Maison Caillebotte de Yerres. En 29 artistes répartis sur 1200 m², elle esquisse une histoire de l'art contemporain portugais depuis 1960. Cette histoire est personnelle, mondiale et intergénérationnelle. Personnelle? La commissaire assume l'absence de certains artistes, comme Joanna Vasconcelos, ou la sous-représentation d'autres, les plus connus, à l'instar de Paula Rego, dont on ne peut voir qu'un tableau. Mondiale? Même si elle n'est pas discursive – les textes de salles sont inexistantes et les cartels développés rares –, l'exposition ne néglige pas la dictature salazariste (1933-1974), la diaspora, la guerre coloniale (1961-1974) et conduit de Porto et Lisbonne au Mozambique en passant par les villes européennes où séjournèrent ou s'installèrent nombre d'artistes: Lourdes Castro, René Bértholo et Manuel Alvess à Paris, Ângelo de Sousa et Paula Rego à Londres. Intergénérationnelle? Les générations qui se suivent depuis les années 1960 semblent étroitement reliées. Les plus jeunes ont regardé l'œuvre de leurs aînés, quand ils n'ont pas suivi leur enseignement. De plus, des intérêts, pour le langage ou le baroque, traversent toute la période. L'exposition prend soin de montrer ces connexions en faisant dialoguer

les générations. La première salle donne le ton en juxtaposant des peintures d'Álvaro Lapa, figure historique décédée en 2006, celles de Malangatana, Mozambicain mort en 2011 qui fut membre du Front de libération de son pays, et une installation de Francisco Tropa, né en 1968. Les liens ne sont apparemment pas évidents entre la quête d'un langage nouveau du premier, la dense figuration qui se prolonge dans les cadres sculptés du deuxième et le symbolisme du troisième. On peut pourtant y lire trois manières différentes de réagir à une même histoire. Passé cette salle, dont on retrouvera des échos plus loin, notamment dans le film de Catarina Simão (*Effects of Wording*, 2014) qui revient par l'archive et le témoignage sur la guerre d'indépendance du Mozambique, l'exposition varie les approches, insistant tantôt sur une pratique (la poésie visuelle), une ville (Paris), un thème (la vie quotidienne, le corps) ou un artiste. Une salle est ainsi consacrée à Ângelo de Sousa, dont l'œuvre, hétérogène mais marquante, associe, entre autres, dessins sculpturaux en polyméthacrylate de méthyle (dès les années 1960), auto-filmage de son corps en gros plan (1976) et subtiles abstrac-

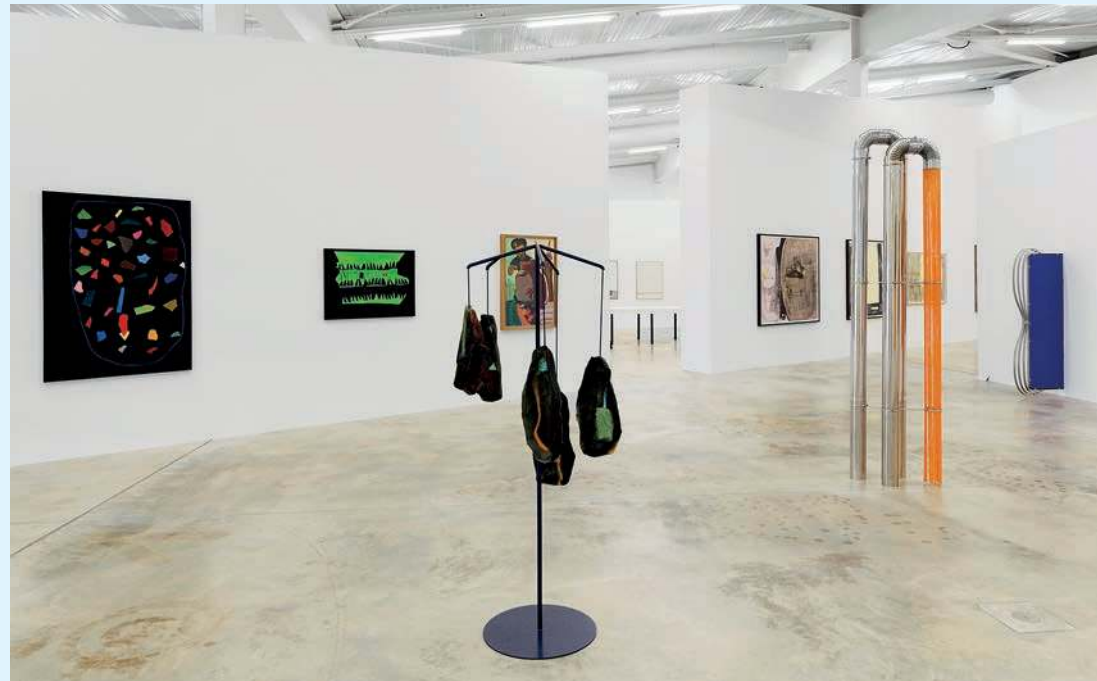
Les Péninsules démarrées. Vue de l'exposition *exhibition view*. Au centre de gauche à droite *in the middle from left* sculptures de Belén Uriel et Ana Santos. (Ph. Aurélien Mole)

tions chromatiques plus tardives. Comme ces artistes ont beaucoup observé l'art international, certaines œuvres semblent parfois un peu trop familières, à l'instar des peintures et de l'assemblage de René Bértholo, marqués par le Nouveau Réalisme et la Figuration narrative. Mais un autre Parisien d'adoption, Manuel Alvess, a su, avec humour, infiltrer la bureaucratie salazariste dans son approche intellectuelle de la peinture. Avec les plus jeunes Belén Uriel et ses moulages organiques ou Ana Santos et ses assemblages à la croisée du minimalisme et du kitsch, il fait partie des découvertes nombreuses que réserve cette stimulante exposition.

Étienne Hatt

Les Péninsules démarrées is taking the reins, so to speak, from *Modernités portugaises*, also curated by Anne Bonnin, which was held until October 30th, 2022 at the Maison Caillebotte in Yerres. Featuring 29 artists spread over 1,200 m², it sketches a history of contemporary Portuguese art since 1960. This story is personal, global and intergenerational. Personal? The curator is unapologetic about the absence of certain artists, such as Joanna Vasconcelos, or the underrepresentation of others, the best known, such as Paula Rego, of whom only one painting is shown. Global? Without being discursive—the gallery texts are non-existent and detailed labels few and far between—the exhibition does not neglect Salazar's dictatorship (1933-1974), the diaspora or the colonial

war (1961-1974), taking us on a journey from Porto and Lisbon to Mozambique, by way of the European cities where many artists settled or spent time: Lourdes Castro, René Bértholo and Manuel Alvess in Paris, Ângelo de Sousa and Paula Rego in London. Intergenerational? The successive generations since the 1960s appear to be closely interlinked. The younger ones looked at the work of their elders, when they were not trained by them. In addition, various interests span the entire period: language and the baroque. The exhibition takes care to highlight these connections by orchestrating a generational dialogue. The first room sets the tone by juxtaposing paintings by Álvaro Lapa, an historic figure who died in 2006, those of Malangatana, a Mozambican artist who died in 2011 and was a member of his country's Liberation Front, and an installation by Francisco Tropa, who was born in 1968. The links are not immediately obvious between the first artist's quest for a new language, the dense figuration that extends into the sculpted frames of the second and the symbolism of the third. Nevertheless, they can be read as three different ways of reacting to the same history. Echoes of this room can be found further on, particularly in Catarina Simão's film *Effects of Wording* (2014), which revisits the war of independence through archives and witness accounts. Subsequently, the exhibition takes various different approaches, alternately emphasizing a practice (visual poetry), a city (Paris), a theme (daily life, the body) or an artist. One room is devoted to Ângelo de Sousa, whose eclectic but striking work combines sculptural drawings in polymethyl methacrylate (as early as the 1960s), close-up films of his own body (1976) and later subtle and chromatic abstractions, amongst other things. Because these artists were great observers of international art, some works strike us as a little too familiar, like the paintings and montage by René Bértholo, influenced by the New Realism and Narrative Figuration. But another adoptive Parisian, Manuel Alvess, found a humorous way to infiltrate Salazarist bureaucracy in his intellectual approach to painting. Together with the youngest artists, Belén Uriel with his organic mouldings and Ana Santos with her montages at the crossroads between minimalism and kitsch, he represents one of the many discoveries that this thought-provoking exhibition has in store for us.



VALLOIS

GALERIE
Georges-Philippe
& Nathalie
ValloisWilliam
WegmanAgility conceptuelle
09.12.2022 — 28.01.2023

Curator: Martin Bethenod

33 36 rue de Seine
75006 Paris
galerie-vallois.com
info@galerievallois.com

PARIS

Poésie. Collection Agnès b.

La Fab. / 23 septembre 2022 - 22 janvier 2023

Lectrices et lecteurs d'*artpress* ont sans doute déjà eu vent de La Fab. ouverte en 2020 par Agnès b. dans le 13^e arrondissement, à quelques pas de la BnF, où ont été regroupés la Galerie du jour et la Librairie du jour, anciennement dans le Marais, et, surtout, un espace dédié à sa collection d'art contemporain. Elle en propose ici un nouvel accrochage, *Poésie*, qui s'intéresse au langage et à la question de la forme esthétique comme idiome. On n'est donc guère surpris de découvrir, au seuil de l'exposition, une série de l'artiste Fluxus Robert Filliou pour qui les mots constituaient la matière première de l'œuvre, au même titre que chez le plasticien et poète sonore John Giorno dont les slogans existentiels scandent le parcours. Mais le propos ne se limite heureusement pas à l'art occidental et ses références attendues. Ce qu'est la poésie et la manière dont elle se déploie sur la toile dans d'autres cultures est une question autrement intéressante. Une grande partie du rez-de-chaussée est ainsi consacrée à certains pans remarquables de l'art indien de la fin du 20^e siècle découverts par le critique d'art et poète français Franck André Jamme. On y découvre la production artistique des Korwa, tribu d'Inde centrale peignant ce qui s'apparente à des idéogrammes énigmatiques. Sont également exposés des « tantras » ressortissant à la pratique du tantrisme hindou. Quel statut accorder à ces artefacts anonymes qui servent surtout en Inde de support à la pratique de la méditation ? Visuellement, il s'agit de formes géométriques très simples, colorisées avec des aplats ou des liserés de couleur et peintes sur des feuilles de papier. S'y esquisse, selon nos catégories

esthétiques, une forme de minimalisme où l'image fonctionne comme une écriture iconique à la plasticité remarquable. *Poésie* s'inscrit ainsi dans la continuité de l'exposition *Magiciens de la terre* (1989) qui confrontait l'art occidental à des œuvres contemporaines d'Afrique, d'Asie ou d'Amérique du Sud. C'est à cette occasion qu'on put découvrir l'œuvre du peintre indien Vyakul: travail épuré décliné sur des petits formats, avec une apparente simplicité dans le traitement du motif, et évoquant plus ou moins l'art pariétal par son caractère primitif. Conformément au geste du commissaire d'exposition Jean-Hubert Martin pour les *Magiciens*, Agnès b. a choisi de confronter dans le même espace des œuvres occidentales et non-occidentales selon une forme de montage. Il est intéressant de voir le travail de l'Ivoirien Frédéric Bruly Bouabré, chargé d'une forte textualité poétique, et certaines œuvres sur papier du Français Jean-Luc Parant, où la graphie s'avère également foisonnante, au même titre que chez Joël Hubaut, dont est exposé un hilarant *Synopsis de la Rabbit Generation* (1994) proposant une cartographie de l'art contemporain à l'ère du capitalisme tardif. La vraie Beat Generation est par ailleurs bien présente dans cette exposition, on l'aura compris, foisonnante: William Burroughs et Allen Ginsberg dont la production photographique est aujourd'hui bien documentée, mais aussi Gregory Corso, essentiellement connu pour son œuvre poétique et dont sont ici montrés certains collages sur carton témoignant d'une réalisation de la poésie hors du livre.

Félix Gatier



Readers of *artpress* will probably already be familiar with La Fab., which Agnès b. opened in 2020 in the 13th arrondissement. A stone's throw away from the BnF, the site gathers the Galerie du jour and the Librairie du jour which had formerly been located in the Marais, and, first and foremost, a space devoted to her contemporary art collection. She is now presenting a new exhibition, *Poésie*, which focuses on language and the question of aesthetic forms as idioms. It therefore comes as no surprise, on the threshold of the exhibition, to discover a series by the Fluxus artist Robert Filliou, for whom words constituted the raw material of his work, in the same way as for the visual artist and sound poet John Giorno, whose existential slogans intersperse the exhibition circuit. But the scope is fortunately not limited to the predictable references of Western art. A much more interesting question is what poetry is and how it unfolds on canvas in other cultures. A large section of the ground floor is devoted to some remarkable currents of late twentieth-century Indian art, discovered by the French art critic and poet Franck André Jamme. We discover the artistic production of the Korwa, a Central Indian tribe, painting what appear to be enigmatic ideograms. Also on display are "tantras" drawn from the Hindu practice of tantrism. What status should we attri-

De haut en bas from top: *Poésie*. De gauche à droite, œuvres de from left works by Brigitte Cormand, Louise Bourgeois, Kenneth Anger. *Poésie*. Œuvres de works by Bernard Quentin et à droite and right anonyme anonymous. Vues de l'exposition show views. (Ph. Rebecca Fanuele)

bute to these anonymous artefacts, which mainly serve in India as meditation aids? Visually, these are very simple geometric shapes with flat colours or coloured borders, painted on sheets of paper. According to our own aesthetic categories, they embody a form of minimalism where the image functions as an iconic form of writing with a remarkable aesthetic power.

Poésie therefore presents a continuity with the *Magiciens de la terre* exhibition (1989), which juxtaposed Western art with contemporary works from Africa, Asia and South America. This exhibition gave us the opportunity to discover the work of the Indian painter Vyakul: refined small formats with an apparent simplicity in the treatment of the motif, more or less evocative of cave painting by their primitive character. In line with the intentions of the *Magiciens* curator, Jean-Hubert Martin, Agnès b. has chosen to bring Western and non-Western works face to face in the same venue in a kind of montage. It is interesting to see the work of the Ivorian artist Frédéric Bruly Bouabré, loaded with strong poetic textuality, and some works on paper by the Frenchman Jean-Luc Parant, where writing is equally abundant, as it is in Joël Hubaut's work, represented by a hilarious *Synopsis de la Rabbit Generation* (1994) which maps contemporary art in the era of late capitalism. Incidentally, the real Beat Generation which, as you will have understood, is characterised by its abundance: William Burroughs and Allen Ginsberg, whose photographic production is now well-documented, but also Gregory Corso, who is mainly known for his poetic work, some of which is displayed here on cardboard, bearing witness to a practice of poetry outside of books.

CLUB DES ABONNÉS

8 LIVRES ANNE BONNET
LE TERRITOIRE DE LA PEINTURE
LUDION

Membre fondatrice de La Jeune Peinture belge, Anne Bonnet (1908-1960) reçoit enfin les hommages d'une monographie. Artiste singulière, elle personifie ce passage essentiel dans l'art du 20^e siècle de la figuration à l'abstraction.

Au gré de ses voyages, ses sensations se condensent en un dépaysement poétique, matérialisé tant par l'agencement de la composition que par la répartition des couleurs lumineuses.

Grâce à une patiente enquête à travers toutes les sources disponibles, Marcel Daloze, conservateur du musée Marthe Donas et fin connaisseur de l'art belge du siècle dernier, retrace les grandes étapes de la carrière d'une artiste trop tôt disparue, proposant une analyse de son univers pictural au fil de ses œuvres.



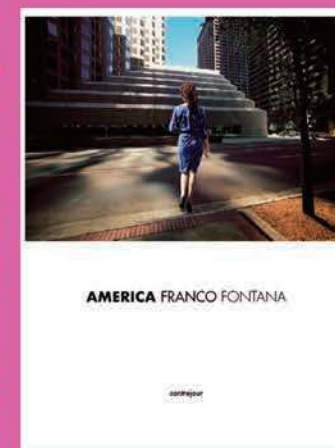
Anne Bonnet, le territoire de la peinture par Marcel Daloze
Préface Serge Goyens de Heusch
Relié, 240 p., 29,5 x 23 cm
Langue : français

www.ludion.be

10 LIVRES AMERICA FRANCO FONTANA
ÉDITIONS CONTREJOUR

On connaissait de Franco Fontana, ses paysages ou ses marines, dans lesquels il fit œuvre de composition ample et coloriste, où l'épure graphique fit loi, et dont le livre *Skyline* apparut en 1978 comme un aboutissement. Le sujet des métropoles américaines accompagnées de leur inévitable tumulte urbain semblait a priori aller à l'encontre de la cohérence de son œuvre antérieure à la belle ligne et aux aplats chromatiques soignés.

Qu'allait-il donc quérir dans les grandes métropoles américaines lors de ses différents voyages étalés de 1985 à 2001 ? Alors que ses compositions habituelles sont d'un classicisme régulier, lisible et articulé, ses images américaines sont indéniablement empreintes d'italianité avec le goût pour l'harmonie et l'équilibre géométrique des pères de la Renaissance, la construction des fonds urbains de Masaccio, voire la composition mathématique d'un Piero della Francesca.



America Franco Fontana
Préface Muriel Adrien
88 p., 23 x 28 cm
Langues : français, anglais

www.editions-contrejour.com

13 EXEMPLAIRES
GAGOSIAN QUARTERLY FALL 2022
GAGOSIAN MEDIA

Inside this edition, we're honored to publish the last text written by the late Dave Hickey about his 2018 visit to Michael Heizer's *City*, which is opening to the public this fall. Christo and Jeanne-Claude's public installation *The Iron Curtain* (1962) is profiled by William Middleton, who demonstrates the impact of this work on the pair's future projects. Jordan Wolfson speaks with Sam Lipsyte and Joey Frank in anticipation of the third installment of *Picture Books*.

Also in this issue, we present the newest series of photographs by Tyler Mitchell, alongside a text by Brendan Embser. The online Duchamp Research Portal is the subject of the latest installment in our Building a Legacy series. Diane von Furstenberg speaks with Derek Blasberg about Andy Warhol, the 1970s, and the importance of keeping a diary. Michael Auping pays tribute to the groundbreaking contributions of the late Constance Lewallen.



Cover: Jordan Wolfson, *House with Face*, 2017.
(© Jordan Wolfson; Ph. Mark Tretter; Court. the artist and Sadie Coles HQ, London)

Gagosian Quarterly Fall 2022
Softcover, 188 p., 25,1 x 33 cm
Language: English

www.gagosianshop.com

10 LIVRES MATHILDE ROMAN
HABITER L'EXPOSITION
MANUELLA ÉDITIONS

« Dans une extension du potentiel lié aux nouvelles technologies, la sphère de l'art s'est étendue à de plus larges horizons (...). La voie est ouverte pour un art qui interroge tant nos manières d'exister que nos modes de pensées et de vie (...). Les installations complexes que développent les artistes, qui incorporent "l'art en mouvement", à savoir les images vidéo, les bandes-son, les éléments tactiles, les odeurs, les écrans, en naviguant aujourd'hui entre l'in situ et le web, ont à voir avec une nouvelle conception du monde. » (Chantal Pontbriand)

Entretiens avec: Eija-Liisa Ahtila, Doug Aitken, Alexis Bertrand, Pauline Boudry, Jordi Colomer, Thomas Demand, Dominique Gonzalez-Foerster, Dan Graham, Laurent Grasso, Isaac Julien, Renate Lorenz, Angelica Mesiti, Tony Oursler, Laure Prouvost, Julian Rosefeldt, Mika Rottenberg, Anri Sala, Carolee Schneemann, Liv Schulman, Xavier Veilhan



Habiter l'exposition par Mathilde Roman
Préface Chantal Pontbriand
16 repros couleur, 3 noir et blanc
272 p., 14 x 21,5 x 1,7 cm

www.manuela-editions.fr

PARIS

Alberto Giacometti / Sophie Ristelhueber. Legacy

Fondation Giacometti / 27 septembre - 30 novembre 2022

Intitulée *Legacy*, que l'on peut traduire par « héritage » mais aussi « patrimoine », cette exposition à quatre mains réunit un artiste mort, le Suisse Alberto Giacometti qui a durablement travaillé à Paris, et Sophie Ristelhueber qui y est née en 1949 et y vit. Le parti pris en était simple : établir une correspondance, un dialogue, par-delà des temps d'existence et des époques différents. Ristelhueber est connue pour ses photographies consacrées aux cicatrices du corps et aux plaies de la chair, aux déchirures topographiques que les guerres impriment au paysage, aux ombres aussi, celles du passé nommément. Artiste de la gravité, elle a retenu ici de Giacometti, surtout, ce qui chez le maître de Stampa a trait à l'inquiétude d'être : des têtes sculptées à la peau ridée, des portraits peints évoquant l'anxiété (*Tête de Bruno*, 1923), outre des vues de paysages intimes saturés de gris foncé. Le noir et blanc dominant, les références à de grands morts (Proust, Tolstoï...), l'atmosphère de plomb (la maladie, la mort qui rôde) : l'ambiance est sépulcrale, qu'aura eu quelque mal à alléger le blanc des *Têtes* de plâtre de Giacometti, couchées par Ristelhueber sur des lits de soie blanche, aux airs de malades à l'hôpital. Choix fondé sur l'« enténébrement » (Jean Genet) collant à l'œuvre de Giacometti ? Oui, même si l'on en oublierait presque que le sculpteur du malingre *Homme qui marche* – dont Sartre, on s'en souvient, avait fait l'archétype de l'homme d'Hiroshima – n'était pas ennemi de la vie, abondamment célébrée par ailleurs dans son œuvre (*Homme et femme* [1927], bel appel à la vie sexuelle s'il en est).

Paul Ardenne

Entitled *Legacy*, with connotations of both "heritage" and "patrimony," this two-person exhibition brings together the dead Swiss artist Alberto Giacometti, who worked for



a long time in Paris, and Sophie Ristelhueber, who was born in the city in 1949 and still lives there. The aim was simple: to establish a correspondence, a dialogue, beyond the different eras and times of existence. Ristelhueber is known for her photographs devoted to the scars of the body and the wounds of the flesh, to the topographical heartbreak that wars imprint on the landscape, and to shadows, namely those of the past. As an artist of gravity, her showcased interaction with Giacometti's work foremost derives from the master of Stampa's relationship to the anxiety of being: sculpted heads with wrinkled skin, painted portraits evoking unease (*Head of Bruno*, 1923), as well as views of intimate landscapes saturated with dark grey. The dominant black and white, the references to the great dead (Proust, Tolstoy, etc.) and the leaden atmosphere (disease, lurking death) contribute to the sepulchral mood, barely lightened by the white of Giacometti's plaster *Heads* which Ristelhueber has lain on white silk beds like sick patients in a hospital. A choice based on the "secret wound" (Jean Genet) that haunts Giacometti's work? Undoubtedly, although we might easily forget that the sculptor of the spectral *Walking Man*—seen by Sartre as the archetype of the man from Hiroshima—was not an enemy of life, which was widely celebrated elsewhere in his work (*Man and Woman* [1927], a beautiful call to sexual life if ever there was one).

Au premier plan *foreground*: Alberto Giacometti. *Têtes*. 1946-1965. © Succession Alberto Giacometti).

Au second plan *background*: Sophie Ristelhueber. Sans titre (12^e biennale de Paris). 1982. © Coll. l'artiste). Vue de l'exposition *show view*. (Ph. fondation Giacometti)

PARIS

Mickalene Thomas. Avec Monet

Musée de l'Orangerie / 13 octobre 2022 - 6 février 2023



Mickalene Thomas. *La Maison de Monet*. 2022. Photographie couleur, papiers, peinture acrylique, strass Swarovski sur papier pressé à chaud monté sur Dibond *color photograph, mixed media paper, acrylic paint, Swarovski rhinestones on hot press paper*. 307 x 548 cm

« Ça a changé ma vie. » C'est dit, c'est radical, c'est ainsi que Mickalene Thomas, peintre, photographe et cinéaste née en 1971, a vécu sa résidence de trois mois dans la maison de Claude Monet, en 2011. « En tant qu'artiste américaine, toujours tendue vers la production, je ne m'étais jamais laissée aller à juste regarder. Là, à Giverny, j'ai pu prendre le temps de jouir du paysage, de l'environnement intime que Monet a créé, d'être tout simplement dans la maison. Et, avant cette expérience, ça ne m'était jamais venu à l'esprit de peindre une fleur, un paysage, un intérieur, mais là-bas oui. » Spécialement produites pour le musée de l'Orangerie, cinq œuvres inspirées de Giverny forment un nouveau « Contrepoint contemporain » aux *Nymphéas* de Monet. Dont une œuvre de très grand format (*la Maison de Monet*, 2022) et une odalisque noire projetée sur douze moniteurs assemblés dans un jardin artificiel (*Me as Muse*, 2022). C'est la première exposition de Mickalene Thomas, femme, queer, Noire américaine de renommée internationale, dans un musée français. Pour elle, « être ici, au musée de l'Orangerie, c'est une opportunité majeure car c'est le peuple afro-américain qui entre dans l'histoire de l'art ». Une entrée convaincante, et signifiante d'un point de vue formel aussi. Mickalene Thomas est arrivée à l'impressionnisme par le pointillisme de Seurat, qu'elle a réinterprété sur un mode contemporain en utilisant

des paillettes scintillantes. Ses œuvres sont avant tout des collages où joies et traumas tissent une trame de liberté.

Annabelle Gugnion

"It changed my life." A radical statement: such was the experience of Mickalene Thomas (b. 1971), painter, photographer and filmmaker, during her three-month residency in Claude Monet's house in 2011. "As an American artist, always focused on production, I had never surrendered to just looking. There, in Giverny, I could take the time to enjoy the landscape, the intimate environment that Monet created, to simply be in the house. And before this experience, it had never occurred to me to paint a flower, a landscape or an interior, but there it did." Five works inspired by Giverny, specially produced for the Musée de l'Orangerie, form a new contemporary "Contrepoint" to Monet's *Water Lilies*, including a very large work (*La Maison de Monet*, 2022) and a black odalisque projected on twelve monitors assembled in an artificial garden (*Me as Muse*, 2022). This is Mickalene Thomas's first exhibition in a French museum, as a female, queer, black American artist of international renown. For her, "being here at the Musée de l'Orangerie is a major opportunity because it is like the African-American people entering into the history of art." A convincing entrance, and one that is also meaningful from a formal point of view. Mickalene Thomas came to Impressionism by way of Seurat's pointillism, which she reinterpreted in a contemporary manner using glittering sequins. Her works are foremost collages where joys and traumas weave a web of freedom.

ABONNEMENT JEUNES ARTISTES

1 AN ARTPRESS
100% PAPIER
100% NUMÉRIQUE

39,90€

SOIT 3,32€ PAR MOIS

OFFRE EXCEPTIONNELLE BIENNALE ARTPRESS



DÉCOUVREZ TOUTES NOS OFFRES SUR **artpress.com**

PARIS

Genesis Belanger. Blow Out

Galerie Perrotin / 15 octobre - 17 décembre 2022



Les murs de la galerie Perrotin ont été peints pour s'accorder aux sculptures de Genesis Belanger (États-Unis, 1978), habillées de vert pâle et de rose tendre, deux couleurs qui exhalent d'emblée une atmosphère pop et féminine, à ceci près que la méticulosité veloutée avec laquelle ces teintes sont appliquées est d'une douceur trompeuse. Un caddie nous accueille, rempli d'un cactus à la forme phallique, d'un rouleau de papier toilette, d'un hot-dog et de produits ménagers. Chaque objet étant façonné en céramique, en grès et en acier, détourné de sa fonction domestique initiale pour investir un champ symbolique à la jointure de l'humour et de la mélancolie. Ainsi de cette table de banquet encore garnie de bouquets de fleurs, de bougies et de ballons dégonflés et de ce tapis de pique-nique recouvert des restes d'un casse-croûte. Mais, subtilement, s'y invitent, ici une main, là un pied, qui font office de supports pour un miroir brisé ou une bague, au premier regard plutôt droliques avant d'y déceler la solitude de la ménagère et l'hyperréalisme vintage des publicités des années 1950. Leurs formes délicatement allongées, à la manière des montres molles de Dalí, évoquent, certes, le surréalisme, mais aussi l'univers cartoonnesque et l'idée d'une manipulation vicieuse de notre quotidien. Le corps féminin, sujet central de l'artiste américaine, est ici ausculté par le prisme de notre société de consommation. L'ironie devient même cinglante dans la salle qui reconstitue une salle d'opération avec, au centre, le corps découpé d'une femme. Si les objets ont une âme, elle est ici d'une beauté piégeuse.

Julie Chaizemartin

The walls of the Perrotin Gallery have been painted to match the sculptures of Genesis Belanger

De gauche à droite from left: Genesis Belanger. Minor Procedure. 2022. Your Privacy Is Very Important to Us. 2022. Vue de l'exposition show view. (Court. l'artiste et Perrotin; Ph. C. Dorn)

(USA, b. 1978). Clad in pale green and soft pink, the latter immediately exude a pop and feminine atmosphere, except that the shades have been applied with a velvety meticulousness whose gentleness is deceptive. We are greeted by a shopping trolley filled with a phallic-shaped cactus, a roll of toilet paper, a hot dog and various household products. Each object is fashioned out of ceramic, sandstone and steel, diverted from its original domestic function and transposed into a symbolic field at the crossroads between humour and melancholy. For example, there is a banquet table strewn with bouquets of flowers, candles and deflated balloons, and a picnic mat covered with leftover snacks. Yet subtly, elements are introduced—here a hand, there a foot—which act as props for a broken mirror or a ring. On closer inspection, the initial humour becomes tinged with a housewife loneliness and the vintage hyperrealism of 1950s advertising. The sculptures' delicately elongated shapes evoke Surrealism, reminiscent of Dalí's melting clocks, but also the cartoon universe and the idea of a vicious manipulation of our daily lives. The female body, the American artist's main subject, is examined here through the prism of our consumer society. The irony becomes downright scathing in a room that recreates an operating theatre, with the cut-up body of a woman in the centre. If objects have a soul, it is revealed here to be of a treacherous beauty.

PARIS

Rayane Mcirdi. Le Début de la fin

Galerie Anne Barrault / 15 octobre - 26 novembre 2022

Sans le récit d'Homère, Ulysse ne serait pas arrivé jusqu'à nous. Sans les vidéos de Rayane Mcirdi, la vie d'une banlieue française entre Asnières-sur-Seine et Gennevilliers nous resterait lointaine. Tel un aède, un conteur de son quartier, de ses amis d'enfance, de sa famille, le vidéaste, né en 1993, diplômé des Beaux-Arts de Paris, compose des vidéos où les acteurs improvisent et jouent leur propre rôle, parlent leur langue et leurs métaphores, disent leurs idéaux et leurs empêchements... Mcirdi met en scène des confidences, des péripéties et des événements cruciaux de la banlieue où il est né, où il a grandi et où il vit toujours. Par exemple, *Le Croissant de feu*, vidéo de 35 minutes, documente la nostalgie et les souvenirs autour des Genticanes, une barre de quinze étages et trois cent dix-sept logements, construite dans les années 1960, démolie en 2011. « C'était l'endroit convivial du quartier en vérité », raconte Samir, l'ami d'enfance, mais la gentrification a commencé, le bâtiment a été détruit et « ça a été le début de la fin ». Pour sa première exposition personnelle à la galerie Anne Barrault, Mcirdi présente trois vidéos qui, en plus d'être des chroniques sociologiques de grande valeur, posent en filigrane des questions philosophiques et existentielles: que veut dire être de quelque part, que veut dire habiter, comment faire avancer sa vie, aimer? Ces questions surgissent de la présence comme de l'absence: pourquoi aucune femme n'est-elle à l'image? Mcirdi répond: « C'était comme ça, on a surtout grandi avec des bandes de copains. » Mais d'autres récits suivront.

Annabelle Gugnion

Rayane Mcirdi. *Le Croissant de feu*. 2021. Vidéo. 35 min 46. (Court. galerie Anne Barrault)



Without Homer's account, Ulysses would not have reached us. Without Rayane Mcirdi's videos, life in a French suburb between Asnières-sur-Seine and Gennevilliers would seem remote. The videographer was born in 1993 and graduated from the Beaux-Arts de Paris. Like a bard, a storyteller of his neighbourhood, his childhood friends and his family, he composes videos where the actors improvise and play their own roles, speaking in their own language and in metaphors, expressing their ideals and constraints... Mcirdi depicts the secrets, adventures and critical events in the suburbs where he was born, where he grew up and where he still lives. For example, *Le Croissant de feu*, a 35-minute video, documents the nostalgia and memories around Les Genticanes, a 15-storey block made up of 317 dwellings, which was built in the 1960s and demolished in 2011. "Honestly, it was the heart of the neighbourhood," explains Samir, a childhood friend, but gentrification began, the building was destroyed and "it was the beginning of the end." For his first solo exhibition at the Galerie Anne Barrault, Mcirdi is presenting three videos which, in addition to being sociological chronicles of great value, implicitly raise philosophical and existential questions: what does it mean to be from somewhere, what does it mean to live somewhere, how to keep your life moving forward, how to love? These questions arise from presences as well as absences: why are there no women in the images? Mcirdi replied, "That's how it was, we mostly grew up with groups of mates." But more stories will follow.

PARCOURS TRAJECTORIES

LA QUESTION ADRESSÉE AUX MEMBRES DE CETTE RÉDACTION ET À DE PROCHES COLLABORATEURS ÉTAIT LA SUIVANTE: QUEL ARTISTE, QUELLE PERSONNALITÉ AURIEZ-VOUS LE PLUS ENVIE DE RENCONTRER POUR TENTER DE COMPRENDRE AVEC ELLE NOTRE ÉPOQUE ET, S'AGISSANT EN PARTICULIER DES ARTISTES, COMMENT SE DÉBROUILLENT-ILS AVEC ELLE? PLUSIEURS GÉNÉRATIONS SONT REPRÉSENTÉES. LES PLUS ÂGÉS ÉTAIENT ACTIFS QUAND LA REVUE A ÉTÉ CRÉÉE ET CELLE-CI LES A ACCOMPAGNÉS AU FIL DU TEMPS. LES PLUS JEUNES ONT PLUS OU MOINS L'ÂGE DE LA REVUE.

THE FOLLOWING QUESTION WAS ADDRESSED TO THE MEMBERS OF THIS EDITORIAL BOARD, AND TO CLOSE COLLABORATORS: WHICH ARTIST, WHICH LEADING FIGURE WOULD YOU MOST LIKE TO MEET IN ORDER TO TRY TO UNDERSTAND THIS DAY AND AGE AND HOW ARTISTS, IN PARTICULAR, ARE DEALING WITH IT? THE LIST INCLUDED PERSONALITIES FROM SEVERAL GENERATIONS. THE OLDER ONES WERE ACTIVE WHEN THE MAGAZINE WAS CREATED, AND WERE ACCOMPANIED BY IT OVER TIME. THE YOUNGEST ARE MORE OR LESS THE SAME AGE AS THE MAGAZINE.

ART & LANGUAGE EN RÉSISTANCE

conversation avec Catherine Millet

L'art conceptuel a été un des mouvements que, dans les années 1970, *artpress* s'est attaché à faire connaître, ce qui n'allait pas sans quelques difficultés lexicales. Dans les décennies qui ont suivi, nous sommes restés attentifs à l'évolution de certains de ses représentants, notamment les plus radicaux, tels Jan Dibbets et Art & Language.

Ce groupe, en particulier, qui n'est plus constitué que de deux membres, Michael Baldwin et Mel Ramsden, a souvent dérouté le public en présentant par la suite des peintures de paysage ou ayant un contenu érotique, surgissant là où on ne les attendait pas.

Il s'agissait de la nouvelle étape d'une entreprise critique, dont l'humour mordant n'est pas le moindre des outils. Comment ne pas les interroger au moment de nous retourner sur le demi-siècle écoulé, tout en gardant un œil bien ouvert sur le monde actuel et les pièges de ses nombreuses « bad places » ?

La plus importante collection des œuvres de Art & Language est réunie au château-musée de Montsoreau que dirige Philippe Méaille.

Dans notre ping-pong par voie électronique, celui-ci s'est révélé un excellent passeur de balles. Qu'il en soit remercié.



■ **Catherine Millet** *A BAD PLACE*, dont nous avons pu pendant la pandémie, grâce à vous et à Philippe Méaille, proposer une version à nos lecteurs (1), est un bon point de départ pour notre conversation. Dans quelles circonstances et pourquoi avez-vous présenté *A BAD PLACE* pour la première fois ?

Art & Language Ces trois mots sont apparus pour la première fois en 2018 sur l'une des dix affiches publiées dans une édition réécrivant ou réarrangeant les *Ten Posters, Illustrations for Art-Language* de 1977. Un peu plus tard, nous avons réutilisé ces mots dans une œuvre grand format (252 x 710 cm) composée de 144 pages de texte (certains de nos écrits « théoriques ») sur lesquelles a été inscrit « A BAD PLACE » en lettres capitales de plus d'un mètre de haut. Cette œuvre a été présentée pour la première fois à Berlin en 2019.

CM Le dernier article que nous avons publié sur votre travail, « Art & Language and the Damage Done », par Jean-Philippe Peynot, en 2016 (2), se concluait par une citation de vous. Vous vous interrogez, à propos du « développement économique et social des trente dernières années » : s'agissait-il d'un mal qui ne touchait que vous ou d'une « horreur généralisée » ? *A BAD PLACE* est-il une réponse à cette « horreur généralisée » ?

A&L Si *A BAD PLACE* résonne en nous, et peut-être chez d'autres, c'est qu'il véhicule un sentiment d'horreur, c'est-à-dire une émotion incontrôlable. (Peut-on éprouver seulement « un peu » d'horreur ou un « léger » dégoût ? « Un peu » et « léger » ont dans ce cas un sens ironique, ce sont des litotes.) Et de quelle horreur, de quel mal pourrait-on parler ? Du solipsisme agressif qui a jailli du ventre du néolibéralisme, de la disparition de la

solidarité au profit d'une fragmentation socialement incohérente et du point de vue des émotions, autocentrée, « pour-soi » : d'une culture sans conscience d'elle-même, copie naïve de la structure du matérialisme historique ? Ne voyons-nous pas un monde de l'art qui cherche à anticiper les désirs, que rien ne vient contester, d'une normalité clivante, ploutocratique et institutionnelle – qui cherche à en être la superstructure ? Nous pourrions continuer, et vous aussi sans doute. L'urgence pour tous ceux qui travaillent dans la culture est d'essayer d'identifier les conditions de la résistance. Mais cette résistance a toujours l'aspect de ce qu'on pourrait appeler, pour pasticher Marx, « une nécessité qui disparaît ». Réaliser une étiquette (si c'est ce qu'est *A BAD PLACE*) et tenter de la coller sur un moment historique, est-ce une forme de résistance ? Ou bien *A BAD PLACE* est-il un signe plus complexe et fugitif qui s'efforce

d'écraser l'image dominante que l'époque donne d'elle-même en lui renvoyant son instabilité même – une émotion hors de contrôle qui naît de l'insécurité indicelle ?

HORS DE CONTRÔLE

CM Lorsque vous parlez d'« émotion hors de contrôle », on pense aussi aux émotions suscitées par des images érotiques et bien sûr à vos œuvres réalisées d'après *l'Origine du monde* de Gustave Courbet. Or, vous êtes considérés comme des artistes théoriciens, c'est-à-dire rationnels. Cette attention aux émotions « hors de contrôle » peut donc apparaître paradoxale... Quelle est la part du « hors de contrôle » dans votre pratique ? La pratique est-elle la mise en danger de la théorie ?

A&L Le lien entre rationalité et émotion n'obéit pas nécessairement – ni naturellement – à un modèle. Selon nous, dans une pratique

artistique féconde, il ne peut y avoir de conflit pour que l'une domine plutôt que l'autre. Que nous soyons artiste ou non, il nous est en effet possible d'être souvent amenés à la « raison », quelle qu'elle soit, par l'émotion et vice versa. Dans la structure narrative de notre pratique, les choses sont presque inévitablement hors de contrôle. Parfois, nous le cachons (ou nous nous en cachons) ; d'autres fois, nous en profitons. Il n'y a rien d'étonnant à cela.

Par exemple, *A BAD PLACE* ne peut pas limiter sa propre portée, ce à quoi elle renvoie. L'objet auquel s'attache l'étiquette, ce qu'elle invoque, peut facilement échapper à tout contrôle – comme quelque chose qui appartiendrait à l'ordre de la nature.

Nous faisons souvent des références obliques et directes à la nature (à des arbres, par exemple) et celles-ci sont, en tant que telles, vécues comme « hors de (notre) contrôle ».

Comme vous le savez, le tableau original de Courbet a d'abord été dissimulé par des rideaux verts, puis par la peinture d'un château dans la neige, et enfin par le pastiche assez insipide d'André Masson. La dissimulation dans la série *Now They Are* rend compte à la fois de cette histoire de camouflage et du caractère inéluctable du voyeurisme en tant qu'élément déterminant de la peinture figurative. Mais, dans notre peinture, le voyeurisme est déplacé ou apparemment déjoué par un monochrome rose dont la surface est réfléchissante : le voyeurisme est rendu à la fois inéluctable et impossible ; souvent – ou toujours – impossible.

Nous pourrions donc attribuer une « émotion » immanente aux images elles-mêmes. (Le titre de cette série d'œuvres est une sorte de masque, alors que les images elles-mêmes sont travesties en monochromes vierges : *Now They Are* est une traduction du latin « nunc sunt », anagramme de l'anglais « nun's cunt [3] ».) La forme du travestissement provient parfois, comme la plupart des supercheries, d'un calcul rationnel, mais l'effet qu'il produit est souvent perturbateur ou chaotique.

Nous avons souvent eu recours au malapropisme (à l'abus de langage), notamment dans un groupe d'œuvres comprenant des textes érotiques ou obscènes. Quel contrôle pouvons-nous exercer sur la charge érotique déplacée qu'apporte le malapropisme ?

CM Est-ce que le principe d'« insécurité indicelle » ne régit pas tout votre travail depuis les *Maps* des années 1960, jusqu'à *Nobody Spoke* (2019), ces chaises qui ressemblent à des chaises de Donald Judd fabriquées avec vos propres tableaux, en passant par le magnifique *Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* (1980). Je me souviens aussi de *Ils donnent leur sang donnez votre travail* (1977) qui a tellement surpris ceux qui vous connaissaient comme artistes conceptuels.



A BAD PLACE. Art Basel, Bâle, 2021

Est-ce que cette notion d'« insécurité indicielle » signifie que vous récusez l'art qui transmet un message ? Ce qui est devenu très rare...

PLUS D'EFFORT

A&L Si vous voulez dire que nous ne sommes pas des artistes se cachant derrière des murs de mystère comme « l'Authenticité » ou « la Nécessité Intérieure », alors vous avez bien sûr raison.

Cela vient sûrement du fait que l'une des fonctions de notre pratique est de « mettre la théorie en danger ». Nous sommes bien entendu favorables à la remise en question des schibboleths théoriques (4). Nous avons toujours tenté de déstabiliser les théories artistiques et culturelles figées dans l'auto-représentation de notre époque. Mais, en théorie, l'art (digne de ce nom) est de toute façon un édifice séparatiste et instable. Nous sommes plutôt enclins à espérer qu'il le reste. L'expression « insécurité indicielle » exprime assez bien notre travail.

Nous ne savons pas vraiment comment répondre à la dernière partie de votre question. Si vous voulez dire que nous n'aspérons pas à produire des œuvres qui, de façon mécanique, correspondent directement à une proposition politique ou « sociale », alors nous sommes clairement d'accord. Cependant, nous avons réalisé des œuvres qui invitaient les personnes non averties à supposer que c'était le cas. Une grande partie de notre production des années 1970 a détourné des slo-

gans politiques. Sur les vinyles (*Corrected Slogans*, en particulier) enregistrés avec The Red Krayola (5), apparaît parfois un message politique – même s'il est (à moitié) remis en question par l'in vraisemblance lyrique de l'enregistrement lui-même.

Une grande partie de l'art contemporain se fonde sur l'idée lassante qu'il permet ou oblige le spectateur à « regarder des choses familières d'une manière nouvelle ». D'une manière générale, nous choisissons d'imposer au spectateur plus de difficultés, plus d'efforts. Et cela commence en mettant au défi son pouvoir de description. Pour le dire rapidement, nous voulons pousser à l'erreur ekphrastique. Et le corollaire étrange de cela est qu'une grande partie de notre travail consiste en textes ou implique nos textes, plus ou moins clairs, souvent difficiles à lire. Le texte pourrait s'apparenter à un genre spécial de chœur grec qui fout en l'air le travail en offrant une explication interne qui (heureusement) échoue.

L'expression « insécurité indicielle » signifie probablement que nous décrivons, re-décrivons et interrogeons notre production du passé (et du présent). Ce qui a pour conséquence qu'elle est souvent minée, ou déstabilisée, et que les descriptions que nous en avons faites à l'origine sont menacées. Un autre type d'insécurité ou d'instabilité est généré par notre utilisation fréquente du travestissement ou des masques. L'œuvre utilise souvent un masque pour véhiculer un ensemble d'hypothèses basées sur une « identité »

ou un genre apparent ; hypothèses qui deviennent indéfendables – ou du moins difficiles à soutenir – une fois que l'on s'aperçoit que ce genre ou cette « identité » n'est qu'un travestissement.

L'art que l'on croit au service d'un message *transparent* n'a, bien sûr, rien à voir avec cela. Le monde des signes est systématiquement opaque. Mais, dans le vide de l'art-au-service-de-la-politique-identitaire, de telles erreurs philosophiques sont un gage de vertu.

Nous cherchons (et trouvons parfois) des formes narratives qui échappent aux classifications et aux limites de la critique entrepreneuriale, ce qui est frustrant pour le bon ordre théorique.

CENSURE

CM L'année dernière, vous avez été invités à participer à l'exposition *Napoléon ? Encore !* aux Invalides. Vous avez proposé *A BAD PLACE*, mais le premier emplacement que vous aviez choisi, dans un bassin, juste devant le dôme qui abrite le tombeau, a été refusé et, de mon point de vue, celui qui vous a été attribué n'était pas « a bad place », mais « the worst place » : une sorte de cour intérieure, inaccessible, l'œuvre n'étant visible qu'à travers des ouvertures dans une galerie. Avez-vous considéré qu'il s'agissait d'une censure ou, du moins, d'une façon de rendre votre proposition invisible ?

A&L L'exil de notre bannière à la cour de Nîmes n'était peut-être pas si mauvais après

tout. La façon dont l'œuvre a été conçue et accrochée sur le bâtiment s'est révélée assez appropriée. Lorsque les visiteurs traversaient le couloir ou montaient les escaliers, elle leur bloquait la vue – du tombeau superflu de Napoléon (6).

On pourrait voir dans le déplacement de l'œuvre une censure. C'était clairement le cas. Éric de Chassey s'est courageusement battu pour que l'œuvre soit réalisée ; son emplacement était, de toute façon, le musée de l'Armée. Mais *A BAD PLACE* pourrait presque échapper à ce genre de malchance ou de mésusage, pour diverses raisons tant sémantiques que psychologiques. Il est possible, par exemple, que la bannière soit entièrement autoréflexive – qu'elle soit elle-même un mauvais endroit. Suivant ce principe, elle ne pourrait jamais être en lieu sûr.

Un tel niveau d'indexicalité réflexive pourrait à la limite plaider en faveur du fait que sa « mauvaise localisation » soit indifférente. Et, comme vous le suggérez, du point de vue d'un spectacle réussi, son isolement permet d'interroger la signification d'un acte de censure, de dissimulation, et même l'expression d'une sorte de honte. L'œuvre décrit sa propre situation et, ce faisant, regarde inévitablement vers « l'extérieur ». Nous pouvons donc dire que l'œuvre est d'autant plus significative que son emplacement la dessert. (Après tout, « the worst place » est sûrement un sous-ensemble de « a bad place ».)

A BAD PLACE pourrait bien être un presque rien qui, néanmoins, ne peut être supprimé ou évité – ni émotionnellement ni historiquement ni même, peut-être, du point de vue de la logique.

CM Vous étiez-vous déjà trouvé dans cette situation ?

A&L La censure, qu'elle soit directe ou insi-

dieuse, ne nous est pas inconnue. Elle a commencé dans les années 1960 au Royaume-Uni, lorsque nous (ou au moins l'un d'entre nous) avons été interdits d'enseignement dans les écoles d'art. Mais la censure offre l'occasion aux bandits – qui sont des pénitents de l'esprit – d'entendre le son creux des entrailles d'idoles bouffies. La censure, sous une forme ou sous une autre, est une chose que notre travail anticipe : la négativité institutionnelle de celui-ci attire l'opprobre institutionnel. Il faut cependant ajouter que crier trop fort à la censure, c'est faire preuve d'une certaine suffisance.

CM Sous quel prétexte vous a-t-on empêché d'enseigner ?

A&L Nous (c'est-à-dire certains des fondateurs d'Art & Language) étions considérés par les autorités académiques comme des artistes qui voulaient subvertir ou détruire l'ordre établi de la société et de la culture. (De façon tordante, l'université d'où nous avons été éjectés se présente fièrement aujourd'hui comme l'Alma Mater d'Art & Language.)

CM Y a-t-il quelque part « a good place » pour vos œuvres ? Pour l'art en général ?

A&L Pour notre travail, Montsoreau bien sûr ; presque partout en France, en Belgique, en Espagne, presque nulle part au Royaume-Uni. Pour l'art en général : faut-il parler de l'effet délétère des foires d'art, foyer du décor hyper-capitaliste ?

Si notre remarque au sujet du Royaume-Uni est vraie, elle ne changera rien. Bien sûr, il y a des critiques, d'autres personnes (la Lisson Gallery en particulier), au Royaume-Uni, avec lesquels nous communiquons volontiers. Cependant, au fil des ans, nous avons manifesté une certaine antipathie à l'égard des

normes sociales et professionnelles de l'art britannique (ce qui ne veut pas dire que l'establishment actuel de l'art britannique, qui se complait dans l'autosatisfaction, aurait une quelconque, encore moins une grande, complicité dans les guerres culturelles menées actuellement par la droite nationaliste).

CM Depuis longtemps (depuis les *Index: Incidents in a Museum* [1985-88]), certaines de vos œuvres réutilisent des œuvres plus anciennes. Faut-il y voir un geste de réinterprétation ? De relecture ? Ou d'enfouissement ?

A&L Ce que vous décrivez comme une « ré-utilisation » est plutôt une « re-description », et même (dans une certaine mesure) une « relecture ». Notre pratique est *essayiste* : elle est faite d'instabilité et d'une logique réflexive qui se re-décrit de manière autopoiétique. Elle connaît – un peu – le monde en cherchant à se connaître et à se transformer elle-même. Elle se demande comment elle a pu venir au monde. Il y a quelque chose de l'enfouissement dans cette activité. Cette idée que vous introduisez nous intéresse.

Souvent, nous sommes les premières victimes de notre propre ironie. Il se pourrait qu'en faisant semblant d'être perdus ou enfermés dans notre ironie et nos déplacements réflexifs, nous cherchions, à l'instar de Philippe Sollers, à échapper au présent, même si l'œuvre montre que c'est impossible. Cela peut, entre autres, être une forme de résistance.

IRONIE

CM Considérez-vous que l'ironie est une condition de l'art aujourd'hui ? L'ironiste Marcel Duchamp n'est-il pas la figure-même de l'artiste moderne ?

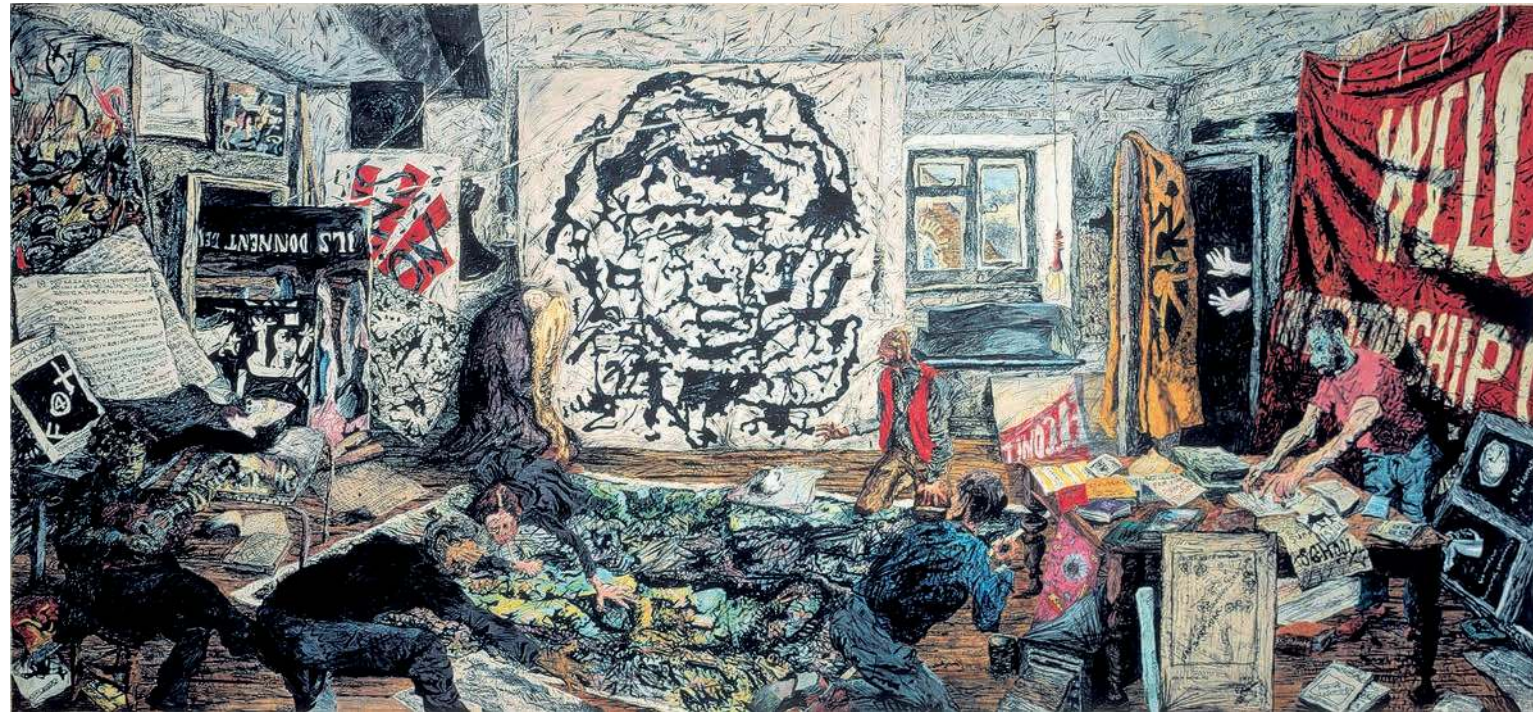
A&L Il y a de nombreux types de déplacement et d'ironie (souvent cachés) dans notre production. Nous sommes cependant conscients des remarques très convaincantes du regretté et regrettable Paul De Man, selon lesquelles ceux qui veulent jouer les ironistes risquent de devenir eux-mêmes des spectacles ironiques. Quant à savoir si l'ironie est une condition préalable à l'art d'aujourd'hui, il en existe sans doute de nombreux exemples de toutes sortes, aussi bien bas de gamme et évidentes que subtiles et pénétrantes.

La distance exemplaire de Duchamp a, hélas, été quasiment annihilée par la surconsommation et la cooptation institutionnelle.

Si nous devons généraliser à propos des peintres (post-?) modernes (nous ne savons pas exactement qui, ou ce qu'est un « peintre



Two Suprematist Squares. 1965. Deux carrés noirs mats peints sur mur blanc *two matt black squares painted on white wall*. 61 x 61 cm chacun *each* distants de 30,5 cm *apart*. (Court. Sprovier, London, 2016)



De gauche à droite *from left*: **Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth I.** 1982. Encre et crayon sur papier *ink and crayon on paper*. 343 x 727 cm. (Coll. Herbert Foundation, Gand).

Index: The Studio at 3 Wesley Place in the Dark (III). 1981-82. Acrylique sur toile *acrylic on canvas*. 330 x 780 cm. (Coll. Château de Montsoreau Musée d'art contemporain, France)

moderne»), nous dirions que le néolibéralisme a créé une génération de professionnels qui produisent, sous la tutelle de certaines galeries, une sorte de signe hypercapitaliste ou postcapitaliste, même si tous invoquent les tropes conservateurs de l'« authenticité ».

CM Ad Reinhardt était très ironique dans ses dessins satiriques, mais l'était-il dans sa peinture? Autrement dit, ses *Ultimate Paintings* ont-elles été en effet les « dernières peintures » que l'on pouvait réaliser sans ironie, c'est-à-dire sans distance? (Si je pose la question de cette façon, c'est parce qu'il me semble que Reinhardt est un peintre qui a compté pour vous et qu'il y a quelques « carrés noirs » de Art & Language pendant la période dite conceptuelle.)

A&L Les dessins de Reinhardt ont été un problème pour ses héritiers et pour ceux qui voulaient fétichiser son œuvre et la préserver de l'ironie. Nous pourrions dire que l'existence de ses caricatures confère de l'ironie à ses tableaux et vice versa.

Alors que les dessins sont figuratifs de façon plus ou moins conventionnelle et qu'ils possèdent un humour « interne », politique et artistique, les tableaux sont dans leur voisinage comme des compagnons, invraisemblables

et impassibles. Si c'est ainsi, le langage plutôt archaïque de Reinhardt sur « l'art comme dogme de l'art » ne semble pas dénué d'ironie, intentionnelle ou non. Récemment, les choses sont devenues un peu moins névrotiques en ce qui concerne son héritage : les tableaux et les dessins ont été exposés ensemble. Pour nous, ses tableaux offraient une promesse de virtualité, même s'ils étaient fréquemment cooptés pour être exposés dans des expositions minimalistes telle que *Art of the Real* (7). Les carrés noirs nous accompagnent depuis longtemps. Les *Secret Paintings* sont un clin d'œil à Reinhardt (tout comme certains des textes qui usurpaient la place des tableaux sur les murs des galeries), tandis que nos œuvres dont les titres énumèrent un certain nombre de carrés suprématistes se réfèrent, comme leur titre le suggère, au *Carré noir* de Malévitch. Et elles le font avec une certaine ironie. La multiplication des carrés a pour but de démythifier l'icône. Peut-être que le statut de « peinture ultime » devrait être partagé à égalité entre le *Carré noir* et *l'Origine du monde*.

AUCUNE CONSOLATION

CM À propos de la période « conceptuelle », aviez-vous alors la conviction que l'art subissait une transformation radicale? Pensez-vous que vous avez pu adhérer à l'une ou l'autre des utopies qui animaient alors le milieu artistique et intellectuel? Et si oui, comment regardez-vous cette époque aujourd'hui? Avec un sentiment de regret? De nostalgie? D'échec? Ou simplement amusé?

A&L Ce que Art & Language défendait (et continue de défendre), c'est que l'art est un

processus dialectique de travail critique, et que ce processus est imprévisible, dépourvu d'herméneutique et dont on ne peut attendre aucune consolation. Politiquement, nous étions et sommes toujours de gauche, mais le discours politique est lui-même dialectiquement remis en question. En tant qu'artistes, nous restons des sceptiques, fermement attachés à la gauche, mais nous avons toujours critiqué cette arrogance particulière que l'on trouve dans certains secteurs du monde de l'art, qui place l'artiste au centre de la lutte pour le changement social. Bien sûr, le discours de gauche qui, comme vous le dites, a animé le milieu artistique et intellectuel des années 1960 et 1970, est aujourd'hui attaqué. Cette attaque (l'un des principaux facteurs de notre horreur actuelle) exige que ce discours se livre à son autocritique pour découvrir en son sein ce qui pourrait renforcer la résistance. Nous regardons rarement en arrière avec délectation, à moins que d'autres – généralement des chercheurs – ne nous le demandent. Il y a quelque chose de très pénible dans les longs discours autobiographiques des vieux artistes, aussi essayons-nous d'être aussi succincts que possible lorsqu'on nous demande de revenir sur notre passé, maintenant assez lointain. Mais, lorsqu'il nous arrive de nous remémorer la période de l'art conceptuel, c'est souvent avec cette combinaison d'émotions que vous suggérez : le regret, la nostalgie, le sentiment d'échec, l'amusement, mais aussi la perplexité, les interrogations – et notamment celle-ci : comment trouver un moyen de réfléchir au passé sans nous ennuyer et sans ennuyer les autres? D'une certaine manière, l'art conceptuel était animé d'un sentiment de transformation radi-



cale. Sa critique culturelle et sociale implicite promettait d'émanciper l'artiste et le spectateur de contraintes insupportables. Cela n'a pas duré longtemps, la critique institutionnelle que l'art conceptuel incarnait a rapidement été adaptée pour devenir un accessoire décoratif des institutions elles-mêmes.

CM Pour finir, regardons vers le futur. Avez-vous une ou des œuvres en cours de réalisation?

A&L En ce moment, nous nous intéressons à la pastorale comme antidote aux tendances récentes du monde de l'art : faibles valeurs de production, dessins au crayon interrompus ou influencé par le monde proche de l'atelier, ou retour à l'atelier lui-même, l'atelier vu comme un lieu étiqueté (ou non) : *A BAD PLACE*. Il ne fait aucun doute que le monde de l'art est « a bad place » depuis longtemps. Et notre ami Philippe Méaille a suggéré que nous pourrions bien être en train d'essayer de le rendre pire. ■

Traduit de l'anglais par
Felix Macherez

1 voir *artpress* n°486-487, 488, 489, 490, 491, de mars-avril à septembre 2021. 2 Voir *artpress* n°440, janvier 2017. 3 C'est-à-dire « le con de la nonne ». 4 Emprunté à l'hébreu, « schibboleths » (vieilles idées) désigne un signe de reconnaissance selon un usage particulier à un groupe social ou autre. 5 Groupe de rock américain avec lequel a collaboré Art & Language. 6 Cet emplacement fut le premier du tombeau de Napoléon après son retour de Saint-Hélène. 7 Première grande exposition à réunir des œuvres du minimal art, organisée en 1968 par le MoMA de New York, présentée à Paris sous le titre *l'Art du réel*, au Grand Palais.

ART & LANGUAGE IN RESISTANCE

conversation with Catherine Millet

Conceptual art was one of the movements that *artpress* endeavoured to make known in the 1970s, which was not without certain lexical difficulties. In the decades that followed, we remained attentive to the development of some of its representatives, including the most radical, such as Jan Dibbets and Art & Language. This group in particular, which now consists of only two members, Michael Baldwin and Mel Ramsden, has often baffled audiences by presenting landscape paintings or ones with erotic content, popping up in unexpected places. This was the next stage in a critical undertaking, whose humour was not the least of its tools. How could we fail to interview them as we look back over the past half century, whilst keeping a close eye on the current world and the traps of its many “bad places”? The most important collection of Art & Language works is held at the Château-Musée de Montsoreau, directed by Philippe Méaille. Over the course of our electronic table tennis, he proved to be an excellent ball-runner. May he be thanked.

Catherine Millet *A BAD PLACE* which we were able to offer a version to our readers during the pandemic (1)—thanks to you and Philippe Méaille—is a good starting point. For me, it was pertinent to display it on the wall of my office: it is so difficult to keep alive a magazine like *artpress* today! Under what circumstances and why did you present *A BAD PLACE* for the first time?

Art & Language The three words first appeared in 2018 on one of the ten prints in an edition. The edition re-describes or reconfigures the *Ten Posters, Illustrations for Art-Language* of 1977. They appear slightly later in a large work (252 x 710 cm) composed of 144 pages of text (some of our 'theoretical' writings) over which *A BAD PLACE* was inscribed in letters more than a metre high. This was first shown in Berlin in 2019.

CM The last article we published on your work, *Art & Language and the Damage Done*, by Jean-Philippe Peynot (2), in 2016, ended with a quote from you. You suggested, about “the social and economic developments of the last thirty years” that it was a “damage done to [you]” and perhaps “a general horror”. Is *A BAD PLACE* a response to this “general horror”?

A&L It's possible that *A BAD PLACE* resonates with us, and possibly with others because it carries a sense of horror. And that is an emotion out of control. (Can one have slight or mild horror or disgust? Only just, and 'slight' or 'mild' both carry a sense of meiotic irony.) And of what horror, of what damage would you have to speak? Of the aggressive solipsism that spewed out of the belly of Neoliberalism, of the decline of solidarity in favour of fragmentation and socially incoherent and emotionally pour soi 'identity': of a culture that resembles—without self-consciousness—a naive diagram of Historical Materialist structure? For example, we see an artworld that seeks to anticipate the unchallenged desires—to be the superstructure of—a plutocratic and institutional divisive normality? We could go on, as no doubt so could you. The very urgent need for all cultural workers is to try to identify the conditions of resistance. But this resistance has always the aspect of what, to misuse Marx, might be called 'a disappearing necessity'. Is making a label (if that's what *A BAD PLACE* is) and trying to stick it on a historical moment a kind of resistance? Or is *A BAD PLACE* a more complex and fugitive sign that works to crush the prevailing self-image of the age with its very instability—emotional uncontrollability that is born of indexical insecurity?

OUT OF CONTROL

CM When you talk about "emotion out of control", we also think of the emotions aroused by erotic images and of course of your works made after *L'Origine du Monde* by Gustave Courbet. However, you are considered as theoretical artists, that is to say rational artists. This attention to "out of control" emotions can therefore appear paradoxical... What is the role of "out of control" in your own practice? Is the function of practice to put in danger theory?

A&L The relationship between rationality and emotion is not necessarily—not naturally—paragonal. There can be, we suggest, no struggle for dominance between them in any non-sterile art practice. It may indeed be possible that we—artists or not—are often brought to 'reason', whatever that is, by emotion and vice versa. Things are almost bound to go out of control in the narrative structure of our practice. Sometimes we hide it (or hide from it); at other times we take advantage of it. There is nothing surprising in this. For example, *A BAD PLACE* cannot limit its own signifying range—its reference. What it sticks to, or ostends or invokes, can easily run out of control—like a kind of nature. We often make oblique and direct reference to nature (trees, etc.) and these are, *qua* nature, experienced as 'out of (our) control'.



A BAD PLACE. Exposition *exposition Napoléon? Encore!*, cour de Nîmes, Hôtel national des Invalides, Paris, 2021-22

As you know, the original Courbet painting was first concealed by green curtains, then by a painting of a castle in the snow, and finally by a rather rapid version-cum-pastiche by André Masson. The concealment in the *Now They Are* series recognises both that history of camouflage and the inescapability of voyeurism as a defining aspect of figurative painting. But in our painting, voyeurism is displaced or apparently frustrated by a blank pink monochrome with a reflective (mirroring) surface: voyeurism made both endemic and impossible; often impossible—or never.

We might therefore ascribe an immanent 'emotion' to the pictures themselves. (The title of this series of works is a kind of disguise, even as the images themselves are disguised as blank monochromes: *Now They Are* is a translation of the Latin 'nunc sunt', and the Latin is an anagram of the English words 'nun's cunt'.) The form of a disguise is, like most deceptions sometimes made of rational calculation, but its effect is often chaotic or disruptive.

We have frequently made use of Malaprop, particularly in a group of works that include texts which are erotic or obscene. What sort of control can we claim with regard to the displaced erotic charge that the Malaprop brings?

CM Doesn't this notion of "indexical insecurity" govern all your work from the *Maps* of the sixties, from the beautiful *Portrait of V.I. Lenin in the style of Jackson Pollock* (1980), to *Nobody Spoke* (2019), these chairs that look like Donald Judd chairs made with your own paintings. I also remember *They give their blood* (1977) which surprised those who knew you as conceptual artists. Does this notion of "indexical insecurity" mean that you reject art that transmits a message? Which has become very rare today...

MORE EXERTION

A&L If you mean to suggest that we are not artists who hide behind walls of mystery like 'Authenticity' or 'Inner Necessity', then you are of course right.

It may be that one of the functions of our practice is to 'put theory in danger'. We are certainly in favour of challenging theoretical shibboleths (3). In particular, we have always attempted to destabilise those artistic and cultural theories that congeal in the self-images of our age. But art in theory (worth the name) is in any case a fissiparous and unstable edifice. We're rather inclined to hope that it stays that way. 'Indexical insecurity' is a pretty good phrase to attach to our work.

We are not entirely clear as to how to answer the last part of your question. If you mean to suggest that we don't aspire to produce work that in some mechanical way corresponds transparently to a political or 'social' proposition, then clearly, we agree. However, we have made work that invites the unwary to assume that this is what we have done. Quite a lot of our production of the 1970s displaced or mis-used political slogans. On LP records (*Corrected Slogans*, in particular) with The Red Krayola (4), some political message occasionally surfaces in terms—even though it is (half) buried by the lyrical implausibility of the record itself.

A substantial amount of contemporary art is supported by the dreary thought that it allows or forces the viewer to 'look at familiar things in a new way'. We are, on the whole, intent on putting the viewer to more trouble, more exertion. And this begins with a challenge to the viewer's power of description. To put it more succinctly, we want to drive ekphrastic fuck ups. And the strange corollary to this is that quite a lot of our work consists of or involves texts of ours, more or less clearly written, but often hard to read. The text could perhaps be a special kind of Greek chorus that fucks the work up by offering an internal explanation that must (happily) fail.

'Indexical insecurity' probably means that we describe, re-describe and interrogate our output of the past (and the present). And this means that it is often undermined, or made insecure, its original self-descriptions critically endangered. Another kind of insecurity or instability is generated by our frequent use of disguise or masks. The work often uses a mask to drive a set of cultural assumptions based on an apparent 'identity' or genre, only for them to be rendered untenable—or at least difficult to maintain—once it is realised that this genre or 'identity' is a disguise.

Art that is thought to be *transparently* in the service of a message is, of course, nothing of the kind. The world of signs is systematically opaque. But in the void of art-in-the-service-of identity politics, such philosophical errors are a guarantee of virtue.

We search for (and occasionally find) narrative shapes that evade the classifications and borders of entrepreneurial criticism—that frustrate good theoretical order.

CM Last year, you were invited to take part in the *Napoléon? Encore!* exhibition at the Invalides. You proposed *A BAD PLACE*, but the first location you choose, in a pond just in front of the dome which houses the tomb, was refused and, from my point of view, the one assigned to you was not "a bad place", but the "worst place": a kind of inner courtyard, inaccessible, the work being visible only through openings in a gallery. What did

you think of this situation? Did you consider this to be censorship?

CENSORSHIP

A&L The exiling of our banner to the Cour de Nîmes may not be so bad after all. There was something fitting about the way it was made to skulk against the building. As visitors traverse the corridor or climb the stairs it interrupts their view—of Napoleon's redundant tomb (5).

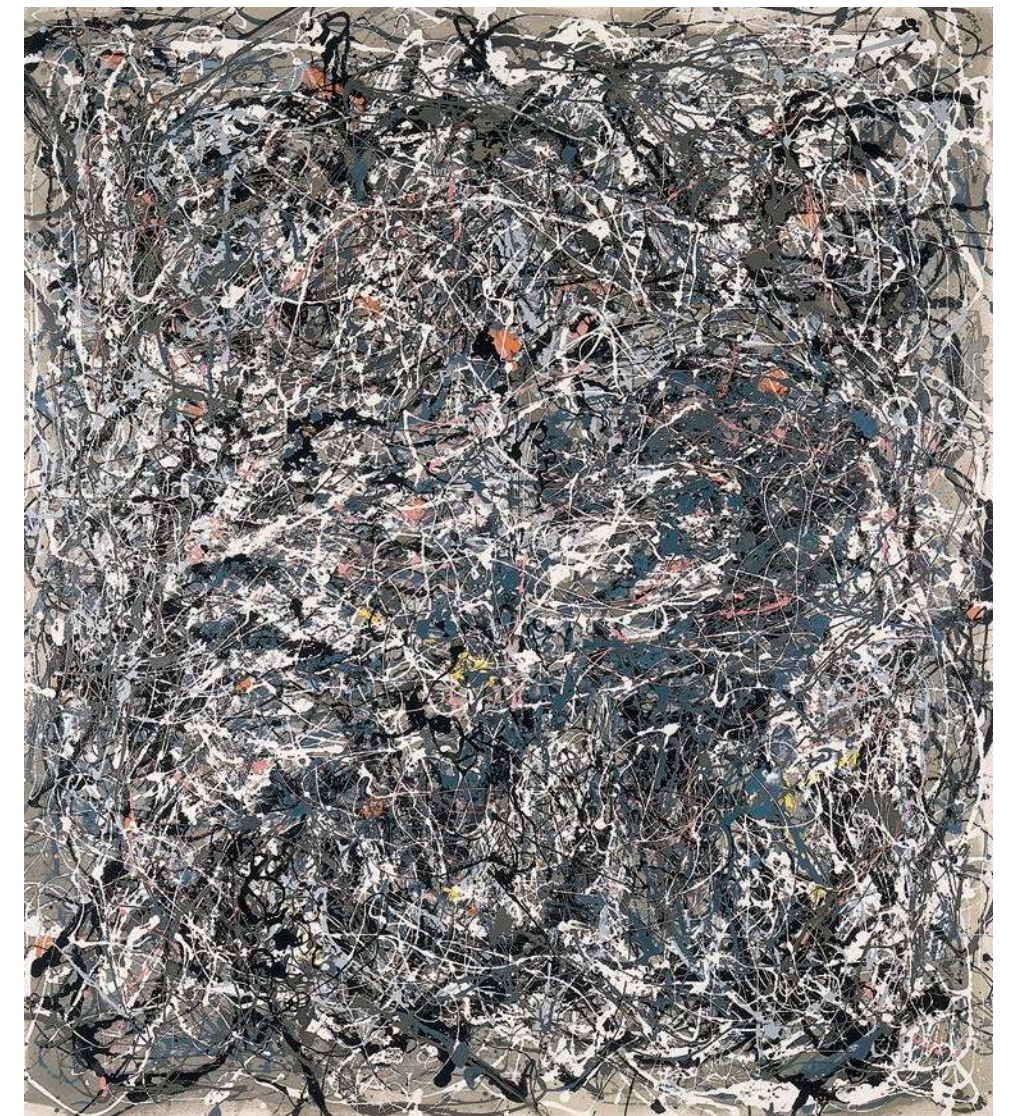
One might well understand the work's relocation as censorship. Clearly it was. Eric de Chasseay strove bravely to realise the work, but its location was, after all Le Musée de l'Armée. But *A BAD PLACE* might be almost immune to such apparent misfortune or ill use. There are many possibilities, both semantic and psychological. It is, for example, possible that the banner is entirely self-reflexive—that it is itself a bad place. It could never be secure in that condition however. Such a high level of reflexive indexicality would perhaps argue for its insouciance with regard to its 'mislocation'. And, as you

suggest, from the point of view of successful public spectacle, its seclusion allows it to reflect upon the significance of an act of censorship—of hiding, and indeed of a kind of shame. It becomes a label that describes its situation and in doing so inevitably looks 'outward'. In such a circumstance, we can say that the work does not fail even though its location fails it. (After all, the worst place is surely a subset of a bad place.) *A BAD PLACE* may well be an almost nothing that, nevertheless, can't be suppressed or avoided—emotionally, historically and even, perhaps, logically.

CM Have you ever found yourself in this situation?

A&L Censorship, either direct or insidious, is not unknown to us. It began in the 1960s in the UK when we (or at least one of us)

Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock V. 1980. Email sur toile enamel on canvas. 239 x 210 cm. (Coll. Mulier Mulier, Belgique)



were effectively barred from teaching in art schools. But censorship presents the opportunity to malingering—as penitents of the spirit—to hear the hollow ring of the guts of swollen idols. Censorship in one form or another is something our work anticipates: its institutional negativity attracts institutional obloquy. We should add, however, that to cry ‘censorship’ too loudly is to demonstrate a certain self-regard.

CM Under what pretext was one of you prevented from teaching? How do you explain that UK is a so “bad place” for you?

A&L We (that is to say, some of those who originally founded Art & Language) were seen by the academic authorities as artists who wanted to subvert or destroy the established order of society and culture. (Hilariously, the University from which we were summarily ejected now advertises itself proudly as the Alma Mater of Art & Language.)

CM Is there somewhere “a good place” for your works? For art in general?

A&L As to a good place: for our work, Mont-soireau of course; almost anywhere in France, Belgium, Spain, almost nowhere in the UK. For art in general: need we speak of the deleterious effect of art fairs—the propitious home of hyper-capitalist decor?

Our remark about the UK is truthful but a throw away thing. Of course, there are critics and others (the Lisson Gallery in particular) in the UK with whom we communicate happily. However, we have over the years shown a certain antipathy to the social and

professional norms of British Art. We are not suggesting that the present somewhat self-congratulatory British Art establishment has any (or much) complicity in the culture wars now being waged by the nationalistic right.

CM For a long time (since the *Index: Incidents in a Museum* [1985-88]), some of your works have reused older works. Should we see a gesture of reinterpretation? Rereading? Or burying?

A&L Perhaps what you describe as ‘re-use’ is best thought of as a re-description—and indeed (marginally) as ‘re-reading’. Our practice is essayistic: it is made of instability and a reflexive logic that re-describes itself auto-poietically. It knows—a little—about the world by finding ways to know about itself and to change itself. It asks of itself how it might have been thrown into the world. There is a kind of burying in such an activity. You have introduced an idea that is instructive to us.

We are frequently the primary victims of our own irony. Could it be that in seeming to be lost or imprisoned within our own reflexive displacements and ironies, we are seeking, pace Philippe Sollers, to escape from the present even as the work shows this to be impossible. That may, inter alia, be a kind of resistance.

IRONY

CM Do you consider irony to be a condition of art today? Isn’t the ironist Marcel Duchamp the very figure of the modern painter?

A&L There are many kinds of displacement and (often hidden) irony to be seen in our pro-

duction. We are aware, however, of some very persuasive remarks by the lamented and lamentable Paul De Man that those who would play the ironist are in danger of becoming ironical spectacles themselves. As to whether irony is a condition of art today, there are no doubt many kinds, cheap and obvious as well as well-made and penetrating. Duchamp’s exemplary distance has, sadly, been all but annihilated by over consumption and institutional co-option.

If we were forced to generalise about (post?) modern painters (we are not entirely clear as to who or what a ‘modern painter’ is) we’d say that the neo-liberal dispensation has created a generation of professionals who produce, under the tutelage of certain galleries, a kind of hyper-capitalist or post-capitalist signal, even as they invoke all the conservative tropes of ‘authenticity’.

CM Ad Reinhardt had a lot of irony in his cartoons, but not so much in his painting. In other words, were his *Ultimate Paintings* indeed the “last paintings” that could be produced without irony, that is to say without distance? (If I ask the question this way, it is because it seems to me that Reinhardt is a painter who was important for you and that there were some “black squares” during your so-called conceptual period.)

A&L Reinhardt’s cartoons were an inconvenience to his heirs and to those who wanted to fetishize his work and preserve it from irony. We’d say that the existence of his cartoons confers irony upon his paintings and vice versa.

While the cartoons are more or less conventionally figurative and possessed of an ‘internal’ humour, political as well as art-worldly, the paintings stand nearby as their implausible and poker-faced companions. If this is true, Reinhardt’s rather arch language of ‘art as art dogma’ does not seem unironic, whether intended or not. Recently, things have become a bit less neurotic vis a vis his legacy: the paintings and the cartoons have been exhibited under the same roof.

For us, his paintings offered a promise of virtuality, even though they were frequently co-opted for exhibition in Minimalist shows like *Art of the Real* (6). We have had a long acquaintance with black squares. *The Secret Paintings* nod toward Reinhardt (as do some of the texts that usurp the place of paintings on gallery walls), whereas those works of ours whose various titles enumerate a number of Suprematist Squares look at the place their title suggests: Malevich’s *Black Square*. And they do this with a certain irony. The multiplication of the squares is designed to demystify the icon. Perhaps the status of ‘ul-

A BAD PLACE. Institut Documenta, Cassel, 2022



A BAD PLACE. artpress n°486-487, 488, 489, 490, 491, de mars-avril à septembre 2021 from march-april to september 2021

time painting’ should be shared equally between the *Black Square* and *L’Origine du Monde*.

NO CONSOLATION

CM With regard specifically to this “conceptual” period, were you then convinced that art was undergoing a radical transformation? Do you think that you were able to adhere to one or other of the utopias that animated the artistic and intellectual milieu at that time? (I suppose you didn’t feel the same “sense of horror” than today.) And if so, how do you look back to that era today? With a feeling of regret? Nostalgia? Of failure? Or just amused?

A&L What Art & Language stood for (and continues to stand for) is that art is a dialectical process of critical work, and that this process is unpredictable—bereft of hermeneutic or consolation. Politically we were and are of the left, but political discourse is itself dialectically challenged. As artists we remain sceptics lodged firmly within the envelope of the left, but we have always been critical of that particular arrogance to be found in certain quarters of the art world which put the artist centre-stage-front in the struggle for social change. Of course, the

discourse of the left which indeed, as you say, animated the artistic and intellectual milieu of the 1960s and 1970s is now under assault. This assault (one of the main determinants of our present horror) requires that discourse to look with a self-critical eye to discover the changes within it that might empower resistance.

We seldom look back with any relish unless we are asked to by others—usually academic researchers. There is something very tiresome about the lengthy autobiographical dronings of old artists, so we try to be as succinct as we can when we are asked to consider our now quite distant past. When we do look back to the Conceptual Art moment it is often with a combination of all the possible emotions you suggest: regret and nostalgia and (a sense of) failure, and amusement; also perplexity and inquisitiveness with regard to the problem of finding a way to reflect on the past without boring ourselves and others to death.

There is a way in which Conceptual Art shared in a sense of radical transformation. Its cultural and implied social critique promised to emancipate both artist and viewer from unbearable strictures. This did not last long, the institutional critique that Conceptual Art embodied was quickly adapted to become

a decorous adjunct to the institutions themselves.

CM Finally, let’s look to the future. Do you have any work in progress? Can you tell us a few words about it?

A&L At the moment we have an interest in the Pastoral as an antidote to recent tendencies in the art world: low production values, interrupted or inflected pencil drawings of a world close to the studio, or a return to the studio itself—and the studio seen as a place that is labelled (or not) by *A BAD PLACE*. No doubt the art world has been a bad place for a long time. Our friend Philippe Méaille has suggested that we may be trying to make it worse. ■

1 Cf. artpress n° 486-487, 488, 489, 490, 491, from March-April to September 2021. 2 Cf. artpress n°440, January 2017. 3 Borrowed from Hebrew, shibboleth (old ideas) designates a custom or usage regarded as distinguishing one group from others. 4 American rock band with which Art & Language collaborated. 5 This location was the first of Napoleon’s tomb after his return from Saint Helena. 6 First major exhibition to bring together works of minimal art, organized in 1968 by the MoMA in New York, presented in Paris under the title *L’Art du réel*, at the Grand Palais.

JOAN FONTCUBERTA NOUVEL ORDRE VISUEL

conversation avec Étienne Hatt

Artiste et théoricien né à Barcelone en 1955, Joan Fontcuberta a d'emblée développé, dans sa pratique et ses écrits, une approche réflexive et critique à l'égard de la photographie. À l'ère argentique, recourant à la fiction, il s'est amusé à nous faire prendre des vessies pour des lanternes afin de nous alerter sur le rapport ambigu de la photographie à la vérité. Il s'est ensuite très tôt emparé des technologies numériques et d'internet, au point de devenir une figure de référence pour les plus jeunes générations. Ses écrits ont suivi les mêmes inflexions. Plusieurs furent traduits en français, *le Baiser de Judas. Photographie et vérité* (Actes Sud, 1996), *le Boîtier de Pandore. La photogr@phie après la photographie* (Textuel, 2017) et, récemment, *Manifeste pour une post-photographie* (1). Cet ouvrage prolonge une réflexion entamée par Fontcuberta il y a déjà plusieurs années autour de cette notion ambivalente qui avait fait l'objet d'une table ronde publiée dans un hors-série d'*artpress* en 2019. Nous lui donnons d'autant plus la parole aujourd'hui qu'il en avait été, pour ainsi dire, l'invité manquant (2).

■ **Étienne Hatt** Comme tous les termes précédés par le préfixe post- (postmoderne, post-internet), « post-photographique » est polysémique. Désigne-t-il à vos yeux la perpétuation de la photographie par d'autres moyens ou, au contraire, sa fin, voire sa mort ?

Joan Fontcuberta Pour moi, la post-photographie ne doit pas être pensée comme *après* la photographie mais *en arrière de* ou *au-delà de* la photographie, ce qui correspondrait au terme anglais *beyond* et non *after*. Le fait incontestable est que le corps d'une grande partie de la photographie est aujourd'hui occupé par une âme différente. Je ne parlerais pas de la mort de la photographie, mais de la coexistence d'une photographie traditionnelle et d'une photographie issue de la chute d'une météorite. Nous sommes confrontés à un problème d'évolution et d'adaptation à l'histoire. Bien sûr, nous pouvons spéculer sur ce que deviendra l'Ancien Régime de la photographie. Une chose est sûre, nombre de ses attributions, ou mandats, relèvent désormais de la post-photographie.

Joan Fontcuberta. (Ph. Sylvie Bussièrès)



ÉH En 2015, commissaire du Mois de la photo de Montréal, vous parlez de « condition post-photographique ». Dans votre nouvel essai, *Manifeste pour une post-photographie*, vous faites état d'un « nouvel ordre visuel ». De quel registre relève la post-photographie : technologique, esthétique, anthropologique ?

JF Lorsque j'ai été invité comme commissaire de la biennale de la photographie de Montréal – désormais Momenta –, j'avais envie de faire un clin d'œil à *la Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard qui, parue en 1979, était à l'origine un « Rapport sur le savoir au 20^e siècle » commandé par le gouvernement du Québec. Un quart de siècle plus tard, et toujours au Québec, pourquoi ne pas susciter une analogie entre l'ouvrage de Lyotard et la photographie, également considérée comme une forme d'expérience et de savoir ? Je voulais catalyser des réflexions sur la façon dont la photographie a été transformée par l'informatisation de la société post-industrielle et les vicissitudes du nouveau millénaire. Les valeurs de la révolution industrielle et l'esprit techno-scientifique ont légitimé le régime photographique qu'on a connu mais, au 21^e siècle, un panorama caractérisé par des facteurs tels que la mondialisation, le néolibéralisme, la numérisation, le contrôle de l'information, la virtualité et l'intelligence artificielle réclame des images d'une autre sorte. Au 19^e siècle, les photographies étaient des objets. Au 21^e, ce sont des données. La post-photographie invite à aborder l'agentivité des images et leur rapport avec nous dans une double perspective philosophique et politique. D'une part, nous pensons à travers les images. Elles modèlent donc notre conception du monde. D'autre part, les images servent d'intermédiaire entre nous en tant qu'agents sociaux. Elles sont au fondement de nos interactions. Elles contribuent donc de manière décisive à la gouvernance de notre communauté. Bill Gates l'a dit très clairement : « Qui veut contrôler les esprits, doit contrôler les images. » Les images ne sont jamais innocentes.

IMAGE TRANSFUGE

ÉH Quelle définition donneriez-vous de la post-photographie ? Dans quelle mesure redéfinit-elle la valeur de l'image ?

JF La post-photographie ne repose pas sur l'invention d'un procédé mais sur la désinvention d'une culture : le démantèlement de la visualité que la photographie a implantée de manière hégémonique depuis plus d'un siècle et demi. Comment la définir ? Je me sens seulement capable de procéder par approximations. Le point de départ serait le constat que nous subissons une inflation des images sans précédent. Cette inflation n'est pas l'explosion d'une société hyper technicisée, mais plutôt le symptôme d'une pathologie culturelle et politique, dont justement émane la post-photographie en nous renvoyant à l'espace hybride de la sociabilité numérique. Dans le contexte de la post-photographie, la vérité et la mémoire – autrefois fondements idéolo-

Joan Fontcuberta. *Curiosa meravigliosa*. 2022. Photocéramique. Musei Civici. Reggio Emilia





Joan Fontcuberta et Pilar Rosado. De la série *from the series Djè-Vu*. 2021-22

giques de la photographie – cèdent le pas à la connectivité et à la communication. L'usage prévaut dès lors sur la littéralité. L'image perd sa dimension magique et se sécularise. La massification la rend triviale: les moments exceptionnels (instants décisifs) sont supplantés par les moments banals (instants non décisifs). Le document se replie dans l'inscription subjective, tandis que les gestes conversationnels prennent le pas sur le mandat descriptif. La fixation du passé se soumet à l'extase du présent. La dictature des écrans régit le nouvel ordre visuel. Les supports – les écrans – restent des dispositifs physiques et tangibles mais l'image se dématérialise, elle devient une image transfuge.

ÉH Lors de la table ronde « La post-photographie, et après? », publiée dans un hors-série d'*artpress* en 2019, Quentin Bajac avançait que nombre de traits qui pourraient, selon lui, caractériser la post-photographie (mort de l'auteur, érosion de l'autorité de l'image, importance des réseaux, accélération de la circulation des images...) lui préexistaient et n'étaient aujourd'hui qu'accentués. En quoi la post-photographie entraîne-t-elle, selon vos termes, un bouleversement « ontologique » et « métaphysique »?

JF On peut toujours trouver des précédents à n'importe quel phénomène. Ce que dit Quentin Bajac est correct mais insuffisant. La post-photographie est un phénomène complexe et multiforme, et ses caractéristiques sont le produit de l'accentuation dont parle Quentin. Mais l'intensité et l'ampleur des changements sont telles qu'elles parviennent à modifier les qualités et la valeur des images. C'est ce qui est arrivé à la physique newtonienne lorsque nous avons commencé à traiter des dimensions infiniment grandes ou infiniment petites: nous avons dû ajuster les lois par lesquelles nous comprenions le fonctionnement de la nature. Ainsi est née la physique quantique. Permettez-moi la boutade de suggérer que la post-photographie nous rapproche d'une sorte de métaphysique quantique de l'image. Voyons un exemple: admettons que le *selfie* est un phénomène typiquement post-photographique. Il ne suffit pas de dire qu'il y a toujours eu des autoportraits dans l'histoire de l'art. Dans le *selfie*, se conjuguent une pratique massive et commune, une gestion de son apparence qui peut se construire à volonté et se corriger de façon immédiate, des doses de narcissisme et d'exhibitionnisme comme jamais auparavant, une urgence impérieuse de partage, un acte ludique, festif et séducteur, un rituel de mise

en scène selon les conventions esthétiques à la mode, un voyage via les réseaux sociaux en s'acquittant de péages émotionnels et relationnels, un effacement de la frontière entre le privé et le public... Le *selfie* va bien au-delà de l'autoportrait traditionnel comme la post-photographie va bien au-delà de la photographie traditionnelle.

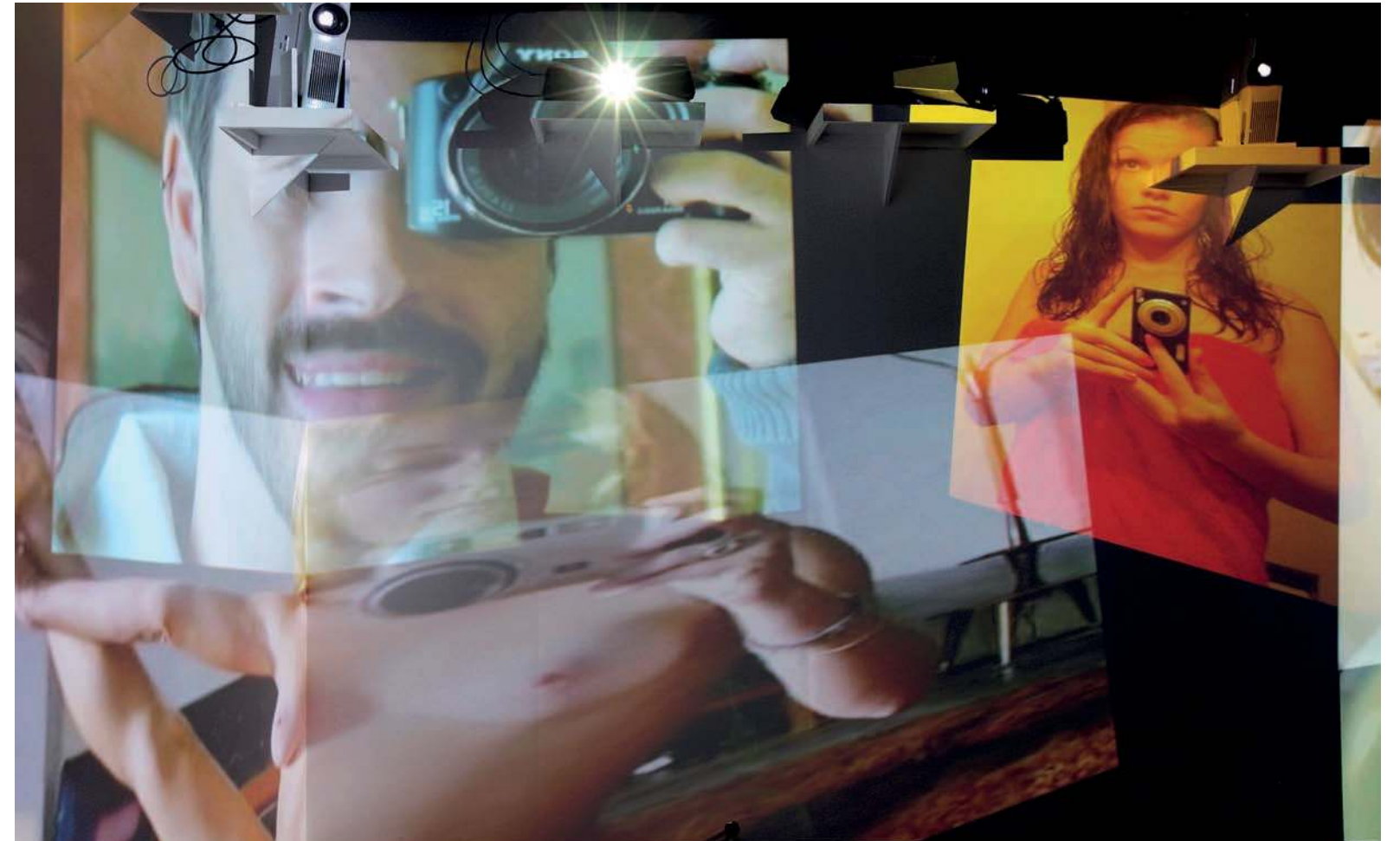
RECOURRER NOTRE SOUVERAINETÉ

ÉH Votre ouvrage décrit et analyse un état de fait. Surtout, il peut se montrer critique à l'égard de son objet. En quoi doit-il être alors considéré comme un manifeste pour une post-photographie?

JF Peut-être aurais-je dû commencer mon texte par la phrase « Un spectre hante l'Europe » et terminer par « Post-photographes de tous les pays, unissez-vous! ». Mais non, je conclus en disant que les images sont devenues furieuses et hors de contrôle et que, par conséquent, nous devons agir pour recouvrer notre souveraineté sur elles. Dans mon texte il y a une analyse, en effet, mais aussi une proposition programmatique qui dessine des lignes d'action possibles.

ÉH L'une des caractéristiques de la post-photographie est l'« appropriation » des images, terme auquel vous préférez celui d'« adoption ». L'appropriation ou l'adoption, qui ne peuvent être limités aux pratiques artistiques, s'inscrivent aujourd'hui en porte-à-faux avec les revendications de respect du droit d'auteur. Faut-il chercher à concilier ces intérêts contradictoires ou assumer votre position polémique?

JF D'un point de vue idéologique et économique, le concept du droit d'auteur est fondé sur le principe de la propriété privée qui, à son tour, a été un support du capitalisme. Être l'auteur d'une œuvre me transfère automatiquement la propriété privée de cette œuvre. C'est une idée de paternité possessive sur laquelle repose le marché de l'art et presque tout le reste de l'économie de la culture. Déplaçons la question dans un autre domaine: sommes-nous les propriétaires de nos enfants? C'est pourquoi je pense qu'il est approprié de parler d'adoption. Le progrès historique a entraîné un processus de socialisation de certains aspects de la propriété basée sur un bien commun. La post-photographie relativise la propriété de l'œuvre et en actualise le débat philosophique. L'artiste est un instrument de la création mais pas le seul, ni parfois le plus déterminant. La création a toujours nécessairement un caractère choral et porte une valeur patrimoniale collective. Ceci dit, le problème est de savoir comment concilier le droit d'accès du public à la culture et au savoir sans nuire aux intérêts économiques légitimes des différents profes-



sionnels de l'image. Car il est évident que le créateur doit continuer à participer aux bénéfices générés par son travail. Ce dont il faut discuter, c'est l'étendue de cette participation, qu'il faut avant tout protéger des grands groupes de communication et des industries culturelles et de divertissement. Ce lobby aspire à concentrer, tel un trou noir, à son profit exclusif, tous les droits sur la quasi-totalité des contenus. Bref, il faut explorer des voies de régulation à la fois innovantes et équitables. Par exemple, la formule Creative Commons équilibrée avec la mise en œuvre du canon numérique pourrait être une idée. Il s'agirait, plus ou moins, de libéraliser les usages des images à des fins non lucratives et de compenser avec une sorte de péage ou de taxe générique d'accès aux contenus culturels.

ESTHÉTIQUE DE L'ACCÈS

ÉH Comment la post-photographie a-t-elle transformé les usages artistiques de la photographie? Qu'entendez-vous par l'« esthétique de l'accès »?

JF Certains artistes peuvent s'isoler et faire du travail solipsiste. Mais leur première responsabilité devrait être de reconnaître dans quel monde ils habitent et d'y réagir. Eh bien,

nous vivons dans une sorte de capitalisme d'images dans lequel la post-photographie représente une stratégie de résistance. Une stratégie qui finit par imprégner de nombreuses facettes de la création contemporaine. Je vois des traits d'infiltration même dans le photojournalisme et la photographie documentaire. Par exemple, quand Antoine d'Agata, pour sa pièce *Fractal* (2012-14), extrait de la toile des milliers de portraits policiers de prostituées arrêtées aux États-Unis pour composer une grande frise, il utilise en fait des ressources post-photographiques. Il ne s'agit plus de savoir qui fait une œuvre, mais ce qu'on en fait. L'attribution du sens est plus importante que la fabrication même de l'image. Jusqu'à présent, l'art était la recherche des images manquantes mais, étant donné la saturation et la disponibilité absolue d'images, une autre voie artistique nous est ouverte, celle de la gestion critique de l'abondance. L'accès immédiat et illimité à d'immenses contingents iconiques favorise une activité de recyclage, un travail militant de durabilité et d'écologie visuelle. La grande exposition *From Here On*, que Clément Chéroux, Martin Parr, Erik Kessel, Joachim Schmid et moi avons organisée pour le festival d'Arles 2011, a fait un bilan didactique de cette esthétique de l'accès.

Joan Fontcuberta. *Derrière le miroir*. 2010. Installation vidéo.

→ Le projet *Derrière le miroir* a débuté en 2008 et peut être considéré comme une archéologie du *selfie*, terme popularisé en 2013. Il se compose d'une installation vidéo interactive et du livre *A través del espejo* (La Oficina, 2010). L'installation vidéo présente dans un espace clos une vingtaine de projecteurs qui « mitraillent » de manière aléatoire et chaotique plus de 16 000 autoportraits réalisés par des internautes anonymes devant un miroir et téléchargés depuis des blogs et réseaux sociaux. Dans la pièce, il y a un miroir et une caméra. Les visiteurs sont invités à réaliser leur propre autoportrait qui s'intègre dans le flux de projections en temps réel. *The Derrière le miroir project began in 2008 and can be considered to be an archaeology of the selfie, a term which became popular in 2013. It consists of an interactive video installation and the book A través del espejo (La Oficina, 2010). In a confined space, the video installation presents approximately twenty projectors that randomly and chaotically "shoot" more than 16,000 self-portraits made by anonymous Internet users in front of a mirror, which have been downloaded from blogs and social networks. The room contains a mirror and a camera. Visitors are invited to create their own self-portraits which are then integrated into the real-time flux of the screenings.*



ÉH En quoi votre propre pratique est-elle post-photographique ?

JF Dans mon travail, j'ai toujours privilégié des approches épistémologiques et anthropologiques. J'essaie de comprendre comment notre relation aux images s'est transformée, quels nouveaux espaces significatifs les images occupent dans nos vies. Pendant longtemps, je me suis intéressé aux régimes de vérité de l'image et aux conditions de sa crédibilité. Aujourd'hui, avec l'éclosion de la post-vérité et des *fake news*, ces travaux restent très fertiles, si vous m'excusez l'ironie. Mais, dans un sens plus élargi, je m'intéresse à tout ce qui relève du photographique et les nouveaux outils numériques me permettent des explorations conceptuelles percutantes. Par exemple, j'ai commencé en 2004 la série *Googlegrammes*, de grandes photomosaïques composées avec des milliers de photos capturées sur internet par le moteur de recherche Google. Je me servais d'un logiciel *freeware* qui convertissait de façon automatisée une image-modèle en une mosaïque dont les tesselles étaient des images disponibles sur le réseau et localisées à l'aide des mots-clés de recherche. En activant ainsi la dialectique entre le contenu de l'image-modèle et le sens des mots de recherche, je soulignais les conflits entre les images et les mots dans le domaine du cyberspace. Aujourd'hui, je profite de cette procédure pour produire des mosaïques murales géantes en photocéramique, la technique photographique la plus durable qui existe. Elles sont conçues pour être installées dans l'espace public. Leur particularité est que la

collecte d'images est basée sur la participation des gens qui souhaitent contribuer à l'initiative en apportant leurs propres images interprétant le concept sollicité.

ÉH La post-photographie est indissociable du numérique. Analysez-vous le goût actuel des artistes pour les images trouvées anciennes et les procédés anténumériques comme une réaction à la post-photographie ou comme l'une de ses composantes ?

JF Le goût pour le vernaculaire exprime une revalorisation des déchets, la recherche d'un objet trouvé photographique, dont la décontextualisation est à la fois duchampienne et post-photographique. Par rapport au retour aux procédés anciens, c'est n'est pas l'activité de luddistes opposés à la technologie mais une impulsion rétro qui témoigne de la fascination pour le marginal. L'art a toujours été attiré par ce qui devient obsolète, par ce qui cesse d'être socialement fonctionnel. C'est fantastique qu'il y ait aujourd'hui des artistes qui utilisent expérimentalement le daguerréotype. Au milieu du siècle dernier, la plupart des daguerréotypes relevaient sûrement de la catégorie qu'on appellerait aujourd'hui « photo de famille » et il est évident qu'aujourd'hui, les photos de famille ne sont pas prises avec des daguerréotypes mais avec des *smartphones*. Je me suis moi-même lancé dans cette logique élégiaque avec ma série *Trauma* (commencée en 2014), dans laquelle je récupère des images détériorées d'archives photographiques historiques. Nous pouvons convenir que les images les plus emblématiques de l'histoire se réfèrent souvent à des

Joan Fontcuberta. *Monstres*.

Museu Can Framis, Barcelone. 2021-22.

→ L'exposition parle des fantasmagories qui émergent du passage des ruines de la photographie analogique à la photographie algorithmique naissante, de la photographie comme chose à la photographie comme non-chose.

The exhibition focuses on the phantasmagoria produced by the shift from the ruins of analogue photography to the nascent algorithmic photography, from photography as a thing to photography as non-thing.

événements traumatisants de l'humanité, tels que des guerres ou des catastrophes. Les œuvres de *Trauma* sont une allusion à la violence et à la douleur qui traversent l'histoire de l'humanité mais aussi à l'histoire de la photographie. Je me concentre précisément sur les photographies qui souffrent, sur les photographies blessées ou malades, sur les photographies mourantes. C'est une manière de répertorier ce qui reste du photographique, d'exprimer la nostalgie des vestiges de la photographie, de ses ruines, mais c'est aussi une manière d'analyser la matérialité de l'image. Je réalise un projet pour le Gabinetto Fotografico Nazionale de l'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione) à Rome en travaillant sur leurs archives tellement riches et nous avons demandé la collaboration d'une équipe de recherche biologique de l'université de Rome pour identifier et étudier les champignons et les bactéries qui infectent les vieux négatifs sur plaque de verre ou sur film de nitrate de cellulose. Il apparaît que les micro-organismes nuisibles que je documente au microscope électronique sont, entre autres, les aspergilli, l'acromonium, les actinomy-

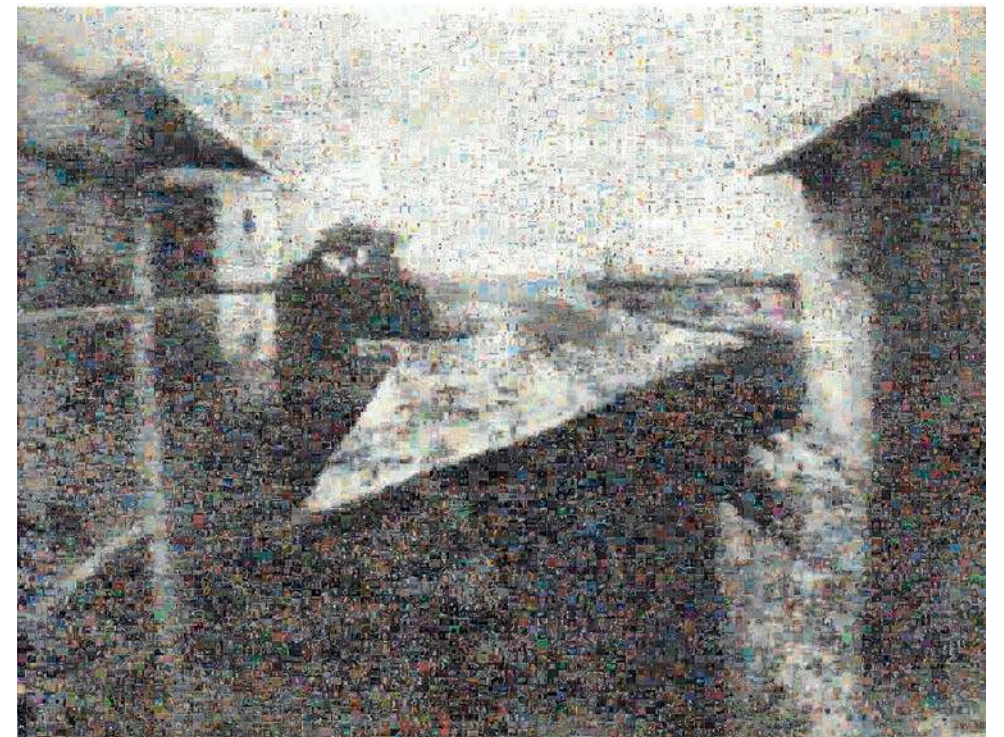
cètes, l'arthrinium et le cladosporium. Au-delà des résonances alchimiques, ce sont les agents chargés de faire disparaître la mémoire photographique, en quelque sorte, de la dévorer. Paradoxalement, dans la série télévisée *Roar* (2022), Nicole Kidman incarne une femme qui mange des photographies, elle les mange littéralement. L'apport est pour elle une impulsion rituelle pour conserver la mémoire accumulée dans les clichés tirés de l'album de famille. C'est quelque chose que nous perdons dans la transition vers la post-photographie : les images numériques n'ont pas de chair et ne sont pas comestibles.

RECONSIDÉRER LES PRÉJUGÉS

ÉH L'appropriation des images sur internet privilégie des photographies dont la qualité esthétique et technique est médiocre. Peut-on envisager la post-photographie comme une dégradation de la culture visuelle et photographique ?

JF Il n'existe pas une photographie sans qualité, il y a en tout cas une qualité autre. Ce qui compte, c'est qu'il faudrait reconsidérer certains préjugés. Par exemple, pourquoi une image nette est-elle souhaitable et une image floue médiocre ? Cette échelle repose sur des critères esthétiques qui ne sont pas des dogmes immuables mais validés en fonction de circonstances historiques et culturelles. Ainsi, ce que fait la post-photographie, c'est exprimer un changement de canon, qui est maintenant plus large, moins restrictif. La post-photographie émerge dans un scénario où nous avons évolué vers l'espèce *Homo photographicus* : nous sommes tous photographes, nous contribuons tous à une production visuelle qui se démocratise en même temps qu'elle est vulgarisée. Avant, l'image relevait de la compétence exclusive des artistes ou des professionnels. Aujourd'hui, sa production est accessible à tous. Je n'interprète pas le résultat comme une dégradation car l'excellence est encore latente et repérable. Nous nous exprimons et parlons désormais avec des photographies et, fondamentalement, nous avons l'intention d'interagir socialement grâce à elles et avec elles. Ce n'est qu'en de rares occasions que nous écrivons de la poésie, mais si nous voulons le faire, rien ne nous en empêche. En tout cas, on ne peut reprocher à la post-photographie que toute sa production ne soit pas digne d'un prix Nobel.

ÉH La post-photographie a rendu obsolètes les théories de Roland Barthes autour du *ça-a-été* qui fonde la photographie comme document. Pourquoi continuer à vous en prendre à lui, par exemple dans l'exposition *Ça-a-été ? Contre Barthes* dont vous avez récemment assuré le commissariat à la Virreina, centre pour l'image de Barcelone ?



JF Qu'aurait pensé Barthes lui-même de Photoshop ou de photographies générées par algorithmes ? Je crois que la poétique du discours barthien dans *la Chambre claire* perdurera, de la même manière que, dans le film *Casablanca*, ils finissent en se consolant avec « Nous aurons toujours Paris ». Mais la validité de son appareil théorique a une date d'expiration compte tenu de l'évolution des images. Il n'est plus possible de défendre que l'expérience existentielle de singularité de la photographie soit le *ça-a-été* qui nous renvoie à une attestation de présence au passé. Enfin, ce n'est pas la faute de Barthes, c'est la faute de la post-photographie.

ÉH Si la post-photographie est, comme vous le dites, un « nouvel ordre visuel », ce dernier est peut-être amené à être remplacé. Peut-on déjà envisager l'après de la post-photographie ? L'intelligence artificielle (IA), les réseaux de neurones génératifs dont vous vous êtes saisis avec Pilar Rosado pour la série *Déjà-vu* (2021-22) en seraient-ils des composants ?

JF L'extase post-photographique est la photographie algorithmique, plus que jamais une fauto-graphie ! Je suis convaincu qu'il y aura un avant et un après de l'application de technologies d'intelligence artificielle comme les GAN (Generative Adversarial Networks) ou, plus encore, les logiciels *text-to-image generator* comme DALL-E (d'OpenAI), Imagen (de Google), DreamStudio (de Stability AI) ou Midjourney, capables de produire des images photoréalistes à partir de simples instructions de textes. Ces logiciels se trouvent encore dans une phase embryonnaire mais ils sont

Joan Fontcuberta. *Googlegramme : Niepce*. 2004.

→ La première photographie de l'histoire, *Point de vue du Gras*, prise par Niepce en 1827, a été recomposée grâce à un logiciel de photomosaïque. Il en résulte une image composite formée de 10 000 photographies récupérées sur internet avec les mots-clés « photo » et « foto ».

The first photograph in history, Point de vue du Gras, taken by Niepce in 1827, has been refashioned using a photomosaic freeware. The final result is a composite of 10,000 pictures available on the Internet that responded to the words "photo" and "foto" as search criteria.

destinés à connaître un développement révolutionnaire. Bien sûr, sans perspective, on peut rester sceptique face à cette affirmation. De même, ceux qui virent les premiers daguerréotypes ne pouvaient pas être conscients des changements profonds que ces petites images sur métal allaient provoquer. Le problème, c'est que ces technologies IA sont à la fois fascinantes et effrayantes, car elles constituent le prélude à une situation où prévaudront des images non humaines, des images qui nous excluent, des images fabriquées par des machines pour communiquer, sans nous, avec d'autres machines. Il s'agit d'un stade qui fait peur, donc plus tôt nous apprendrons à le maîtriser, mieux ce sera. ■

1 Actes Sud, 73 p., 10 euros. **2** « La post-photographie, et après ? », avec Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Girardeau, Valérie Jouve et Michel Poivert, voir *artpress* hors-série n°52, « La photographie. Pratiques contemporaines », coordonné par Étienne Hatt, novembre 2019.

JOAN FONTCUBERTA NEW VISUAL ORDER

conversation with Étienne Hatt

Joan Fontcuberta is an artist and theoretician who was born in Barcelona in 1955. From the outset, through his practice and writings, he has been developing a reflexive and critical approach to photography. In the analogue era, resorting to fiction, he amused himself by pulling the wool over our eyes to alert us to the ambiguous relationship between photography and truth. He then seized upon digital and Internet technologies very early on, becoming a reference figure for the younger generations. His writings followed the same inflections. Several of them have been translated into French, *le Baiser de Judas. Photographie et vérité* (Actes Sud, 1996), *le Boîtier de Pandore. La photogr@phie après la photographie* (Textuel, 2017) and more recently, *Manifeste pour une post-photographie* (1). This book extends the reflection initiated by Fontcuberta several years ago on this ambivalent notion, which was the subject of a round table published in a special issue of artpress in 2019. We are giving him the time to express himself today, because he was, so to speak, the missing guest (2).

Étienne Hatt Like all terms preceded by the prefix post- (postmodern, post-Internet), “post-photographic” is polysemic. In your view, does it refer to the perpetuation of photography by other means, or on the contrary, its end, or even its death?

Joan Fontcuberta For me, post-photography should not be thought of as being situated *after* photography but *behind* or *beyond* photography. The indisputable fact is that the body of a large portion of current photography is now inhabited by a different soul. I would not speak so much of the death of photography, as of the coexistence of a traditional photograph and a photograph produced from a falling meteor. We are faced with a problem of evolution and adaptation to history. Of course, we can speculate about what the “Ancien Régime” of photography will become. One thing is certain, many of its assignments, or mandates, now fall under the category of post-photography.

ÉH In 2015, as the curator of Le Mois de la Photo à Montréal, you made reference to

the “post-photographic condition.” In your new essay, *Manifeste pour une post-photographie*, you mention a “new visual order.” Which register does post-photography belong to: technological, aesthetic, anthropological?

JF When I was invited to curate Le Mois de la Photo à Montréal—now MOMENTA Biennale de l’image—I wanted to give a nod to Jean-François Lyotard’s *The Postmodern Condition*, published in 1979, which originated as a “report on twentieth-century knowledge” commissioned by the Government of Quebec. A quarter of a century later, also in Quebec, why not evoke an analogy between Lyotard’s work and photography, which is also considered to be a form of experience and knowledge? I wanted to catalyse reflections about how photography has been transformed by the computerisation of post-industrial society and the vicissitudes of the new millennium. The values of the industrial revolution and the techno-scientific spirit legitimated the photographic regime as we have known it, but in the twenty-first century, a panorama characterised by factors such as globalisation, neoliberalism, digitisation, information control, virtuality and artificial intelligence calls for images of a different kind. In the nineteenth century, photographs were objects. In the twenty-first century, they are data. Post-photography invites us to broach the agency of images, and their relationship with us, from a philosophical and political perspective. On the one hand, we think through images. They therefore shape our world view. On the other hand, images serve as an intermediary between us as social agents, and form the basis of our interactions. They therefore play a key role in the governance of our community. Bill Gates put it very clearly: “Whoever wants to control minds must control images.” Images are never innocent.

RENEGADE IMAGE

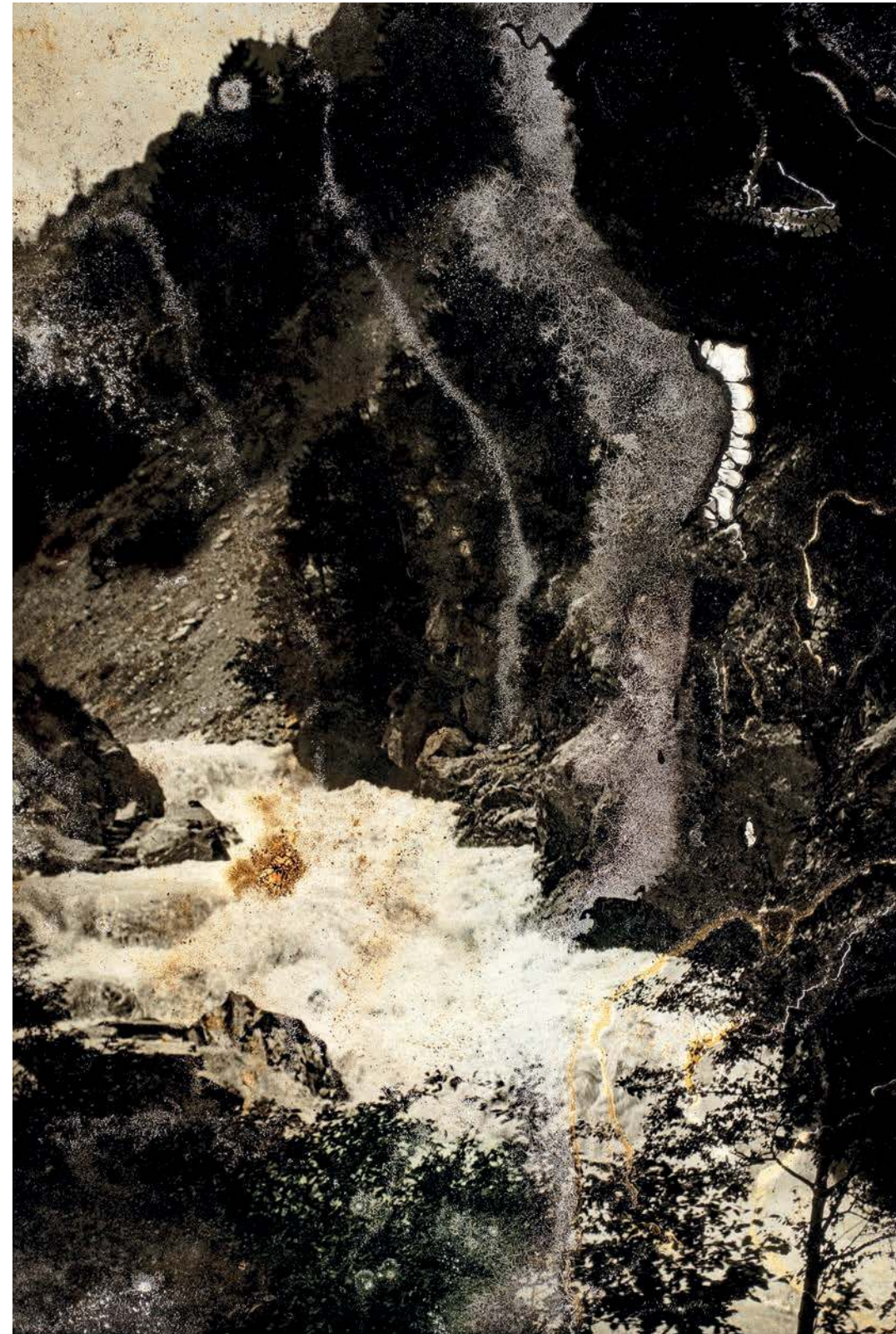
ÉH How would you define post-photography? To what extent does it redefine the value of the image?

JF Post-photography is not based on the invention of a process but on the dis-invention of a culture: the dismantling of the visuality that photography has hegemonically established for more than a century and a half. How

can it be defined? I can only proceed by approximations. The starting point would be the observation that we are experiencing an unprecedented inflation of images. This inflation is not the excrescence of a hyper-technical society, but rather the symptom of a cultural and political pathology, which post-photography precisely emanates from by referring us to the hybrid space of digital sociability. In the context of post-photography, truth and memory—once the ideological foundations of photography—give way to connectivity and communication. Use prevails over literalism. The image loses its magical dimension and becomes secular. Its massification makes it trivial: exceptional (decisive) moments are supplanted by banal (non-decisive) moments. The document withdraws into the subjective inscription, whilst conversational gestures take precedence over the descriptive mandate. The fixation of the past surrenders to the ecstasy of the present. The new visual order is governed by the dictatorship of screens. The substitutes—the screens—remain physical and tangible devices, but the image itself is dematerialised: it becomes a renegade image.

ÉH During the panel discussion entitled “La post-photographie, et après?,” which was published in a special issue of *artpress* in 2019, Quentin Bajac argued that many traits that he sees as potentially characteristic of post-photography (the death of the author, the erosion of the image’s authority, the importance of networks, the acceleration of image circulation...) actually predate it and are currently only being accentuated. In what way does post-photography lead, in your words, to an “ontological” and “metaphysical” upheaval?

JF We can always find precedents to any phenomenon. Quentin Bajac’s argument is correct but insufficient. Post-photography is a complex and multifaceted phenomenon, and its characteristics are the product of the accentuation that Quentin was referring to. But the intensity and magnitude of the changes are such that they succeed in changing the qualities and the value of the images. This is what happened to Newtonian physics when we began to deal with infinitely large or infinitely small dimensions: we had to adjust the laws by which we unders-



Joan Fontcuberta. De la série *from the series Trauma*. 2021-22

thetic conventions, a trip via social networks that pays emotional and relational tolls, a blurring of the boundaries between private and public... The selfie goes well beyond the traditional self-portrait, in the same way that post-photography goes well beyond traditional photography.

RECOVERING OUR SOVEREIGNTY

ÉH Your book describes and analyses a state of affairs. Most of all, it can prove critical of its subject. In what way should it therefore be considered as a manifesto for post-photography?

JF Perhaps I should have started my text with the phrase “A spectre is haunting Europe” and ended with “Post-photographers of all countries, unite!” But no, I conclude by saying that images have become furious and out of control and that as a result, we must act to regain our sovereignty over them. My text does present an analysis, but also a programmatic proposal that outlines possible courses of action.

ÉH One of the characteristics of post-photography is the “appropriation” of images, although you prefer to use the term “adoption.” Appropriation or adoption, which cannot be limited to artistic practices, is now at odds with claims to respect copyright. Should we be seeking to reconcile these contradictory interests, or taking up your polemical position?

JF From an ideological and economic point of view, the concept of copyright is based on the principle of private property which, in turn, has been a mainstay of capitalism. Being the author of a work automatically grants you private ownership of that work. It is an idea of possessive authorship on which the art market and almost all the rest of the culture economy is based. Say we were to move the question to another field: are we the owners of our children? That’s why I think it’s appropriate to talk about adoption. Historical progress has led to a process of socialisation of certain aspects of property based on a common good. Post-photography relativises the ownership of the work and brings the philosophical debate around it up to date. The artist is an instrument of creation but he is not the only one, and sometimes

stood the functioning of nature. Thus quantum physics was born. Allow me the witticism of suggesting that post-photography brings us closer to a kind of quantum metaphysics of the image. To take an example: let’s suppose that the selfie is a typically post-photographic phenomenon. It is not enough to say that there have always been

self-portraits in the history of art. In the selfie, there is a combination of a shared mass practice, a management of one’s appearance that can be constructed at will and immediately corrected, untold doses of narcissism and exhibitionism, a pressing urgency to share, a playful, festive and seductive act, a staging ritual according to fashionable aes-



not the most decisive one. Creation always has a choral character and carries a collective heritage value. That said, the problem is how to guarantee the public's right of access to culture and knowledge without impacting the legitimate economic interests of different image professionals. Because clearly the creator must continue to be involved in the profits generated by his work. What needs to be discussed is the extent of that involvement, which must be protected above all from large communications groups and the cultural and entertainment industries. This lobby aspires to concentrate all rights on almost all content for its exclusive benefit, like a black hole. Basically, we need to explore innovative and equitable regulatory channels. For example, the Creative Commons formula balanced by the implementation of the digital canon could be one possibility. More or less, the idea would be to liberalise the use of images for non-profit purposes and to compensate with a kind of toll or generic tax on access to cultural content.

AESTHETICS OF ACCESS

ÉH How has the post-photography transformed the artistic uses of photography? What do you mean by the "aesthetics of access"?

JF Some artists can isolate themselves and do solipsistic work. But their first responsibility should be to recognise and respond to the world they live in. It so happens that the world we live in is a kind of image capitalism in which post-photography represents a strategy of resistance. A strategy that ends up permeating many facets of contemporary creation. I can see the signs of infiltration even in photojournalism and documentary photography. For example, when Antoine d'Agata extracted thousands of police portraits of prostitutes arrested in the United States from the Internet to compose his large frieze, *Fractal* (2012-14), he was actually using post-photographic resources. It is no longer a question of knowing who made a work, but of knowing what we make of it. The attribution of meaning is more important than the actual production of the image. Until now, art has been in search of missing images, but given the current saturation and absolute availability of images, another artistic path is now open to us, which involves the critical management of abundance. The immediate and unlimited access to huge iconic contingents encourages an activity of recycling, a militant practice of sustainability and visual ecology. The great exhibition *From Here On*, which Clément Chéroux, Mar-

tin Parr, Erik Kessel, Joachim Schmid and I organised for the Arles festival in 2011 gave a didactic assessment of this aesthetics of access.

ÉH In what way is your own practice post-photographic?

JF In my work, I have always given priority to epistemological and anthropological approaches. I'm trying to understand how our relationship to images has changed, which new meaningful spaces images occupy in our lives. For a long time, I was interested in the truth regimes of the image and the conditions of its credibility. Nowadays, with the emergence of post-truth and fake news, this work is more relevant than ever. But in a broader sense, I am interested in everything that has to do with photography. The new digital tools enable me to undertake striking conceptual explorations. For example, in 2004, I started the *Googlegrams* series of large photo mosaics, composed using thousands of photos captured on the Internet by the Google search engine. I was using freeware that automatically converted an image-model into a mosaic whose tessela-

tions were images available on the network and which had been located with the help of search keywords. By activating the dialectic between the content of the image-model and the meaning of the search words, I underscored the conflicts between images and words in the domain of cyberspace. Currently, I am taking advantage of this procedure to produce giant wall mosaics in photoceramics, the most durable photographic technique that exists. They are designed to be installed in the public space. Their specificity lies in the fact that the image collection process is based on the participation of people who wish to contribute to the initiative by submitting their own images as interpretations of the concept in question.

ÉH Post-photography is inextricably linked to digital technology. Do you see artists' current taste for found, ancient images and pre-digital processes as a reaction to post-photography, or as one of its components?

JF The taste for the vernacular is the expression of a waste recovery, the search for a found photographic object, whose decontextualisation is both Duchampian and post-photographic. With regard to the return to the old methods, it is not the activity of Ludites opposed to technology, but rather a retro impulse that bears witness to the fascination for marginal phenomena. Art has always been attracted by that which becomes obsolete, by that which ceases to be socially functional. It's fantastic that there are artists nowadays who are experimenting with the daguerreotype. In the middle of the last century, most daguerreotypes probably fell into the category we would now refer to as "family photography" and it is obvious that these days, family photos are not taken with daguerreotypes but with smartphones. I myself embarked on this elegiac logic with my series *Trauma* (begun in 2014), in which I salvaged deteriorated images from historical photographic archives. We can agree that the most iconic images from history often refer to the traumatic events of humanity, such as wars or disasters. The works of *Trauma* are an allusion to the violence and pain that criss-cross the history of humanity, but also the history of photography. I focus specifically on the suffering photographs, on the wounded or sick photographs, on the dying photographs. It is a way of recording what remains of photography, of expressing nostalgia for the vestiges of photography, its ruins, but it is also a way of analysing the materiality of the image.

I am carrying out a project for the Gabinetto Fotografico Nazionale of the ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione) in Rome, working on their incredibly rich archives, and we asked for the collabo-

ration of a biological research team from the University of Rome to identify and study the fungi and bacteria that infect old negatives on glass plates or on cellulose nitrate film. It turns out that the harmful microorganisms that I am documenting under the electron microscope include *Aspergillus*, *Acremonium*, *Actinomyces*, *Arthrimum* and *Cladosporium*. Beyond the alchemical resonances, these are the agents responsible for making the photographic memory disappear, for devouring it, so to speak. Paradoxically, in the television series *Roar* (2022), Nicole Kidman plays a woman who eats photographs, she literally eats them. For her, their consumption is a ritual impulse intended to preserve the memory accumulated in the photos taken from the family album. This is something we lose in the transition to post-photography: digital images have no flesh and are not edible.

RECONSIDERING PREJUDICES

ÉH The appropriation of images on the Internet favours photographs of mediocre aesthetic and technical quality. Can post-photography be considered as a degradation of visual and photographic culture?

JF There is no photography without quality, but there are different kinds of quality. The important thing is to reconsider certain prejudices. For example, why is a sharp image desirable and a blurred image mediocre? This scale is based on aesthetic criteria that are not immutable dogmas but which have been validated according to historical and cultural circumstances. Thus, what post-photography does is express a change of canon, which is now broader, less restrictive. Post-photography emerges in a scenario where we have evolved towards the *Homo photographicus*: we are all photographers, we all contribute to a visual production that becomes democratised at the same time as it is becomes popularised. Before, the image was the exclusive prerogative of artists or professionals. Nowadays, its production is accessible to all. I do not interpret the result as a degradation because excellence is still dormant and detectable. We now express ourselves and speak with photographs, and fundamentally, we intend to interact socially through them and with them. It is only on rare occasions that we write poetry, but nothing is stopping us from doing so if we wanted to. In any case, we cannot reproach post-photography for the fact that not all of its production is worthy of a Nobel Prize.

ÉH Roland Barthes' theories around the *ça-a-été* ("this-has-been"), which founded photography as a document, have been rendered obsolete by post-photography. Why do you keep targeting him, for example in the *Ça-a-*

été? *Contre Barthes* exhibition, which you recently curated at the Virreina Image Centre in Barcelona?

JF What would Barthes himself have thought of Photoshop or photographs that were generated by algorithms? I believe that the poetics of Barthes' discourse in *Camera Lucida* will endure, as in the film *Casablanca* where they end by consoling themselves with "We'll always have Paris." But the validity of his theoretical apparatus has an expiry date given the evolution of images. It is no longer possible to defend the idea that the existential experience of the singularity of photography is the *ça-a-été*, which refers to an attestation of presence in the past. Anyway, that's not Barthes' fault, it's post-photography's fault.

ÉH If post-photography is, as you say, a "new visual order," the latter may also end up being replaced. Is it possible, at this stage, to consider the aftermath of post-photography? Might it involve artificial intelligence, the generative neural networks that you and Pilar Rosado seized upon for the *Déjà-vu* series (2021-22)?

JF Post-photographic ecstasy is algorithmic photography, a fauxtography as never before! I am confident that there will be a before and after of the application of artificial intelligence technologies like GAN (Generative Adversarial Networks) or, to an even greater extent, text-to-image generator software like DALL-E (by OpenAI), Imagen (by Google), DreamStudio (by Stability AI) or Midjourney, capable of producing photorealistic images from simple text instructions. These software programmes are still in an embryonic phase, but they seemed destined to undergo a revolutionary development. Of course, given the lack of perspective, it is fair to remain sceptical of this claim. In the same way that those who saw the first daguerreotypes could not have been aware of the profound changes that these small images on metal would produce. The problem is that these AI technologies are both fascinating and frightening because they are the prelude to a situation in which non-human images, images that exclude us, images made by machines to communicate with other machines without our intermediary, would prevail. This is a scary stage, so the sooner we learn to master it, the better. ■

Translation: Juliet Powys

1 Actes Sud, 73 p., 10 euros. 2 "La post-photographie, et après?" with Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve and Michel Poivert, see *artpress* special issue no. 52, "La photographie. Pratiques contemporaines," coordinated by Étienne Hatt, November 2019.

MIGUEL GOMES L'INCERTITUDE DU CINÉASTE

conversation avec Fabrice Lauterjung

Né en 1972, Miguel Gomes a d'abord été critique de cinéma avant de réaliser des courts-métrages remarquables, jusqu'à son premier long-métrage en 2004, *la Gueule que tu mérites*. En 2008, cette « étoile montante du cinéma portugais » présente *Ce cher mois d'août* à la Quinzaine des réalisateurs du festival de Cannes, puis ses *Mille et Une Nuits* en 2015 et, co-réalisé avec Maureen Fazendeiro, *Journal de Tûoa* en 2021. Au moment de cette conversation, il sortait d'une résidence d'écriture pour l'un de ses projets en cours : adapter un imagier pour enfants. Il est aussi exposé au Palais de Tokyo dans *Shéhérazade, la nuit* (19 octobre 2022-8 janvier 2023, commissariat Yoann Gourmel). Pour Fabrice Lauterjung, son œuvre est de celles qui, aujourd'hui, repensent avec la plus haute ambition la capacité de l'art cinématographique à investir le réel par l'imaginaire. Ils ont ainsi discuté, entre autres, de la fabrique de ses films entre fiction et documentaire et de la dimension politique de leur forme.

Les Mille et Une Nuits. Volume 1 : L'inquiet. 2015. 130 min



Miguel Gomes. 2021.

(Pour tous les visuels all pictures: © O Som e a Fúria)

là. Peut-on commencer un film par cette absence de gravité et lui ajouter une narration moins légère ? C'est un film que je n'aime pas du tout et mon deuxième film est une réaction à ça. Avec *Inventaire de Noël*, j'ai décidé de ne pas avoir de narration, pas de récit, mais une situation : presque une situation documentaire, mais un documentaire impossible sur la mémoire des années 1980, à l'occasion du jour de Noël. Ce qui voulait dire un film sur l'enfance. Chaque plan est complètement mis en scène : le contraire de l'idée qu'on associe au documentaire. C'est vraiment un inventaire, un film de collectionneur où l'on prend des objets, des situations, les gens d'une famille... *31* est presque un film punk, opposé aux beaux travellings d'*Inventaire de Noël* et filmé avec une caméra mini DV vraiment meringue. C'était un film complètement improvisé, avec juste une situation de départ, sans planning ; on tournait, on montait, on se demandait comment continuer le film. Comme tu l'as dit, c'est le Big Bang, c'est la naissance de quelque chose... Un Big Bang un peu primitif, mais peut-être que c'est ça la nature du Big Bang.

■ **Fabrice Lauterjung** Tes premiers films, les courts-métrages que tu réalises à partir de 1999, exposent des motifs qui caractériseront tes longs-métrages. Je pense à l'omniprésence du jeu, corrélé à des rencontres adolescentes (*Entre-temps*, 1999), au rituel de Noël et ses jouets pour enfants (*Inventaire de Noël*, 2001), ou à des enjeux de territoires, de pouvoir et de sexe (*31*, 2002). Il y a aussi une incursion vers le noir et blanc, le cinéma muet et les dessins animés (*Kalkitos*, 2002). Pour reprendre un terme que tu employais pour qualifier le premier volume des *Mille et Une Nuits* (2015), ces courts-métrages sont une sorte de « Big Bang » duquel s'est construit ton univers cinématographique.

■ **Miguel Gomez** Quand j'ai fait ces films, je ne savais pas si j'allais faire des longs-métrages ensuite. Plus de 20 ans après, je les regarde avec un grand détachement, mais il est normal qu'il y ait des choses qui réapparaissent dans les films suivants. Je crois que chaque film correspond à un contexte très précis. Quand on regarde le travail d'un cinéaste, on peut établir des raccords, voir des choses récurrentes. Mon premier film, *Entre-temps*, est né d'une question un peu théorique : je regardais par la fenêtre d'un avion en écoutant Doris Day et je me suis demandé si on pouvait commencer un film avec une image de nuages et cette musique-

MAISON DE PAPILLONS

FL Tu apparais souvent dans tes films, dans ton propre rôle de cinéaste. J'insiste sur le fait qu'il s'agit bien d'un rôle : ta présence à l'écran ne relève pas d'une saisie documentaire qui donnerait accès aux coulisses de fabrication du film.

MG Oui, parce que même si je joue le rôle du cinéaste, je suis un personnage. Mon apparition devant la caméra n'apporte pas une dimension de vérité, ça ne marche pas comme ça le cinéma. Je n'ai jamais commencé un film en me disant que j'allais me filmer et que j'allais filmer les gens de l'équipe. Ce qui se passe, c'est que, pendant le tournage, de manières différentes, il y a toujours un moment où on ne sait pas trop quoi filmer et, alors, on se filme. Ça commence toujours comme ça. C'est de la fiction. L'apparition du réalisateur n'apporte pas la vérité, au contraire, ça augmente l'ambiguïté des choses.

FL Dans *Journal de Tûoa* (2021), co-réalisé avec Maureen Fazendeiro, il y a une scène qui illustre parfaitement cette ambiguïté, lorsque les acteurs, assis autour d'une table, à tes côtés, expriment leur incompréhension du film et des rôles qu'il leur faut interpréter. Le plan est fixe, puis la servante entre dans le champ et la caméra panote pour la suivre. Ce



Maureen Fazendeiro et Miguel Gomes. *Journal de Tūoa*. 2021. 98 min

simple mouvement d'appareil démontre que cette scène qui semblait improvisée ne l'était pas vraiment.

MG Après avoir commencé à faire des films, j'ai compris petit à petit qu'il est très intéressant de ne pas tout maîtriser. Ce qui m'intéresse au cinéma, c'est d'essayer de perdre le contrôle, d'avoir des situations où quelque chose va peut-être se passer. Dans le cas de ce film, il y a toujours une réinvention de l'échelle des choses, de ce qui est montré. L'espace qu'on découvre se reconfigure pendant le film. Il y a l'idée d'un collectif de gens qui participent d'une communauté en train de travailler pour faire un film. Dans cette scène, les acteurs sont mécontents et le réalisateur et la scénariste essaient d'apaiser les choses. Mais dans ce collectif, il y a aussi la domestique et, donc, quand elle passe, la caméra qui était fixe se met à la suivre : elle est aussi importante que les acteurs, elle appartient au groupe, même si elle est discrète et ne parle pas. Elle mérite le mouvement de la caméra – ce panoramique. Et alors, ce qui paraissait être au centre de la scène est redimensionné par son apparition – c'est pour ça que je parle d'échelle.

FL De tous tes films, *Journal de Tūoa* est celui qui met le plus en scène son processus de fabrication et l'incertitude de la direction vers laquelle pourrait aller la narration. Il est une sorte de mue cinématographique dont les papillons, dans la volière, feraient figure de métaphore : l'accomplissement de ce processus de transformation dirigé vers la beauté.

C'est aussi un film merveilleux sur le passage du temps, l'ennui, avec une forme de déshérence douce et mélancolique.

MG Je crois que l'idée des papillons vient de Maureen, mais je ne suis plus sûr ; les idées venaient d'un processus très organique. Dans ce film, peu de choses étaient décidées en avance, à part que ce serait un journal et que la chronologie du film serait inversée – du dernier jour de tournage jusqu'au premier. À la fin, il y a eu cette proposition d'une maison de papillons. On se doutait qu'avec cette architecture du film, cet usage du temps inversé, il se produirait quelque chose dans la recomposition des rapports, que le film se transformerait sous nos yeux. Bien sûr, on sait que les papillons naissent des cocons, on connaît un peu le processus biologique de cette bestiole, mais je ne sais pas si c'était une métaphore...

FANTASIE ETHNOGRAPHIQUE

FL La dimension politique de ton œuvre est autant, sinon davantage, une affaire de forme que de sujets abordés (la colonisation dans *Tabou* [2012] ou la politique d'austérité imposée au Portugal dans *les Mille et Une Nuits*). Le cinéma (et l'art en général) est d'autant plus politique lorsqu'il contourne les canons esthétiques en vigueur. C'est ce dont rendent compte les décalages permanents de tes *Mille et Une Nuits* : la forme documentaire s'enlace à des récits fictionnels, le sérieux côtoie le grotesque et l'absurde. C'est un pied de nez à la soi-disant rationalité des discours et décisions politiques relayés par les médias

dominants. D'autant que pour construire le film avec ton « comité central » de scénaristes, tu t'es adjoint les services de vrais journalistes qui allaient récupérer des histoires un peu partout au Portugal.

MG On travaillait avec des événements qui étaient du domaine public, pas pour corriger la façon dont les choses sont traitées journalistiquement, mais dans l'idée que le cinéma peut faire autre chose, quelque chose de différent. Un des premiers plans du film est sur un reportage de la télévision au moment de la fermeture des chantiers navals. Et on a filmé un journaliste qui était là-bas, après qu'il a posé sa caméra et son micro, qui nous a raconté son point de vue sur ce qui était en train de se passer. C'est le début du film, avec l'idée d'utiliser les potentialités du cinéma et sa capacité à enregistrer et à fabriquer d'autres mondes. Précisément parce qu'au cinéma, on peut avoir les deux – le point de vue des journalistes mais aussi celui des scénaristes –, pour raconter et montrer des événements, les raconter de manières différentes. Il y a un film *Tabou*, qui n'est pas de moi, c'est le vrai *Tabou* (1931) de Friedrich Wilhelm Murnau et Robert Flaherty. Il m'a toujours fasciné, parce qu'il y a ce mélange entre l'extrême manipulation d'un cinéaste capable de maîtriser les choses, de fabriquer des mondes avec le cinéma – ça, c'est Murnau –, et il y a Flaherty. Il y a une sorte de fantaisie ethnographique, un intérêt pour le monde et pour une réinvention du monde par le cinéma. Je pense que *Tabou*, le vrai *Tabou*, pousse ça très loin dans l'histoire du cinéma.



Inventaire de Noël. 2001. 23 min

Dans *les Mille et Une Nuits*, la présence des journalistes, des scénaristes, c'est ça, l'idée qu'il ne faut pas choisir, il faut prendre des choses de l'imaginaire et des choses de la réalité ; et alors, peut-être peut-on mieux voir... l'absurdité. La réalité transmise par la télévision et par les médias, cette réalité sociologique « tout public » – ce qui ne veut rien dire – est une sorte d'espéranto médiatique.

FL Il y a dans *Tabou* une séquence déterminante pour toi : quand Aurora, peu avant de mourir, trace avec son index le nom « VENTURA » dans le creux de la main de Santa. Il y a une dimension haptique, par le contact des deux mains, et ce nom écrit lettre par lettre sans laisser de trace, un mouvement qui, sitôt accompli, se transforme en souvenir. C'est une écriture de l'effacement, une écriture-fantôme. Et le film de nous entraîner vers la seconde partie qui nous conte le passé d'Aurora. C'est à la fois un mot, un nom, un geste filmé dans une grande épure formelle qui articule un récit et la rencontre d'un présent et d'un passé.

MG Oui, mais ça se passe toujours comme ça quand je tourne un film. Je n'utilise pas de story-board... Chaque jour, j'essaie de comprendre comment je vais pouvoir filmer. Parfois, il peut y avoir un scénario, parfois, c'est juste une idée qui est née des jours, des semaines, des années auparavant. Parfois, il faut rester fidèle au scénario et, parfois, il faut le trahir, lui tourner le dos et travailler à partir des éléments matériels qui existent devant la caméra. Après 2, 3, 4 jours de tournage, il y a

toujours un moment où j'ai l'impression que quelque chose de spécifique apparaît dans ce que nous sommes en train de filmer, qu'on reconnaît comme essentiel, comme l'essence du film. C'est le sentiment que j'ai eu pendant cette séquence, avec les gros plans sur les visages et les mains qui se touchaient : c'est là que j'ai compris que, dans ce film, il y a une gravité associée à une simplicité de mise en scène. Ça vient peut-être aussi de ma méthode de travail où rien n'est complètement défini : j'ai besoin de ces moments-là pour bien comprendre ce que je suis en train de faire.

EFFET PERVERS

FL Tes influences cinématographiques sont larges, allant de Jean-Luc Godard à ta passion pour *le Magicien d'Oz* (1939) de Victor Fleming, des mélodrames de Douglas Sirk aux westerns et aux comédies musicales. Il pourrait aussi y avoir Pier Paolo Pasolini ?

MG Ce n'est pas la première fois que j'entends ça, par rapport à Pasolini... J'adore *Accattone* (1961), son premier film, mais j'ai des rapports plus compliqués avec d'autres. Si tu me demandes quel est le cinéaste dont je me sens le plus proche, je dirais Alain Resnais. Je me retrouve dans sa démarche, son travail, dans son rapport à la réalité et à la fiction.

FL Ton cinéma laisse infuser la culture populaire – comme Alain Resnais –, mais néanmoins, il relève de l'art. Ne trouves-tu pas que la séparation entre cinéma populaire et cinéma d'art et essai s'accroît ?

MG Oui, peut-être. Aujourd'hui, c'est différent du moment où j'étais jeune, quand il existait encore un cinéma vraiment populaire. Je crois que c'est quelque chose qui s'est fini avec le siècle dernier. Il y avait déjà des films qui faisaient beaucoup d'argent, à cette époque, mais ce n'était pas la même industrie hollywoodienne... J'ai aussi l'impression que notre cinéma peut être chargé de compromis, par des contraintes qui ne sont pas moins lourdes que celles du cinéma industriel. La plupart des films d'art et essai qu'on voit maintenant sont très domestiqués. Parfois, je me demande si les vieux maîtres du cinéma portugais des années 1980, 1990, comme Manoel de Oliveira et João César Monteiro, pourraient encore tourner aujourd'hui. Je ne vois aucune possibilité d'avoir la sauvagerie qui existait dans leurs films – la sauvagerie, dans un sens cinématographique, avec des formes complètement inattendues, sauvages par rapport aux codes commerciaux du cinéma. J'ai l'impression qu'il n'existe plus d'argent disponible pour faire ces films-là. Et je pense qu'il y a une sorte d'effet pervers dans la prolifération des commissions de financements : on commence à voir des règles s'ériger pour soutenir le cinéma d'auteur au sein du cinéma industriel. C'est dommage, et ça se voit à l'écran. ■

Fabrice Lauterjung est cinéaste et vidéaste. Il enseigne à l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne. Dernière publication : « (Est-ce) du cinéma ? L'histoire selon Godard » (Camille Saint-Jacques et Éric Suchère (dir.), Entre mémoire et oubli, L'Atelier contemporain/Frac Auvergne, « Beautés », 2022).

MIGUEL GOMES THE FILMMAKER'S UNCERTAINTY

conversation with Fabrice Lauterjung

Miguel Gomes (born 1972) initially worked as a film critic before directing well-received short films, making his first feature film, *The Face You Deserve*, in 2004. In 2008, this “rising star of Portuguese cinema” presented *Our Beloved Month of August* at the Cannes Directors' Fortnight, followed by his *Arabian Nights* in 2015 and *The Tsugua Diaries* in 2021, co-directed with Maureen Fazendeiro. At the time of this conversation, he had just finished a writing residency for one of his ongoing projects: the adaptation of a children's picture book. His work is also on display at the Palais de Tokyo in *Shéhérazade, la nuit* (October 19th, 2022 — January 8th, 2023, curated by Yoann Gourmel). For Fabrice Lauterjung, his work is one of those which, today, rethink with the highest ambition the capacity of cinema to invest reality through the imaginary. They discussed, among other things, the making of his films at the crossroads between fiction and documentary, and the political dimension of their form.

Fabrice Lauterjung Your first films, the short films that you started making in 1999, established motifs that would then go on to characterise your feature films. I am thinking of the omnipresence of play, correlated with adolescent encounters (*Meanwhile*, 1999), the Christmas ritual and its children's toys (*Christmas Inventory*, 2001), or issues of territory, power and sex (*31*, 2002). There are also forays into black and white, silent cinema and cartoons (*Kalkitos*, 2002). To go back to a term you used to describe the first volume of *Arabian Nights* (2015), these short films were a kind of “Big Bang” which formed the basis for your cinematic universe.

Miguel Gomez When I made those films, I didn't know whether I was going to make feature films afterwards. More than 20 years later, I look at them with great detachment, but it is normal for things to reappear in the subsequent films. I think that every film corresponds to a very specific context. When you look at a filmmaker's work, you can make connections, see recurrent things. My



Tabou. 2012. 118 min

first film, *Meantime*, was born out of a somewhat theoretical question: I was looking out of the window of a plane listening to Doris Day and I wondered whether it would be possible to open a film with a picture of clouds and that music. Could we start a film with this absence of gravity and add a darker narrative? It's a film that I don't like at all and my second film was a reaction to that. With *Christmas Inventory*, I decided not to have a narrative, but a situation: almost a documentary situation, but an impossible documentary about the memory of the 1980s, on the occasion of Christmas Day. Which meant a film about childhood. Each shot is completely staged: the opposite of the idea that is associated with the documentary. It really is an inventory, a collector's film made up of objects, situations, people from a family... *31* is almost a punk movie, in opposition to the beautiful tracking shots of *Christmas Inventory*, and it was filmed with a really crappy mini DV camera. It was a completely improvised film, with just a starting situation, with no schedule; we were shooting, editing, wondering how to continue the film. As you said, it's the Big Bang, it's the birth of something... A rather primitive Big Bang, but maybe that's the nature of the Big Bang.

HOUSE OF BUTTERFLIES

FL You often appear in your films, in your own role as a filmmaker. I want to emphasise the fact that this is a role: your presence on the screen is not a documentary capture that gives access to the behind-the-scenes production of the film.

MG Yes, because even though I play the role of the filmmaker, I am a character. My appearance in front of the camera doesn't provide a dimension of truth: cinema doesn't work

like that. I never started a film thinking that I was going to film myself and that I was going to film people from the team. What happens is that during filming, in different ways, there is always a moment when you don't really know what to film, and so you film yourself. It always starts like that. It's fiction. The appearance of the director does not reveal the truth, on the contrary, it increases the ambiguity.

FL In *The Tsugua Diaries* (2021), co-directed with Maureen Fazendeiro, there is a scene that perfectly illustrates this ambiguity, when the actors, seated around a table beside you, express their incomprehension of the film and the roles they must play. The shot is static, then the maid appears onscreen and the camera pans to follow her. This simple movement of the camera shows that despite appearances, this scene wasn't really improvised.

MG After I started making films, I gradually realised that it is very interesting to refrain from mastering everything. What interests me in cinema is trying to lose control, having situations where something might happen. In the case of this film, there is always a reinvention of the scale of things, of what is being shown. The space we discover reconfigures itself during the film. There is the idea of a collective of people who are part of a community working to make a film. In this scene, the actors are frustrated and the director and screenwriter are trying to calm things down. But this collective also includes the maid, and when she passes by, the camera, which had been static, starts to follow her: she is as important as the actors, she belongs to the group, even though she is discreet and does not speak. She deserves the

motion of the camera—this panorama. And then, what seemed to be at the centre of the scene is resized by her appearance—that's what I mean by scale.

FL Of all your films, *The Tsugua Diaries* is the one that stages its manufacturing process in the most obvious way, and the potential and uncertain direction of the narrative. It is a kind of cinematic metamorphosis of which the butterflies in the aviary would be the metaphor: the accomplishment of this process of transformation towards beauty. It is also a wonderful film about the passage of time, boredom, with a kind of sweet and melancholy disrepair.

MG I think the idea of the butterflies came from Maureen, but I'm not sure anymore; the ideas took shape as part of a very organic process. Very little was decided in advance for this film, apart from the fact that it would be a diary and that the timeline of the film would be reversed—from the last day of shooting to the first. At the end, there was this suggestion of a house of butterflies. We figured that with this architecture of the film, this use of inverted time, something would happen in the reconfiguration of the relationships, that the film would be transformed before our eyes. Of course, we know that butterflies are born from cocoons, we know a little bit about the biological process of these insects, but I don't know whether it was a metaphor or not...

ETHNOGRAPHIC FANTASY

FL The political dimension of your films has as much if not more to do with their form than with their subject matter (colonisation in *Tabu* [2012] or the austerity policy imposed on Portugal in *Arabian Nights*). Cinema (and art in general) is all the more political when it circumvents the prevailing aesthetic canons. This is reflected by the permanent shifts in your *Arabian Nights*: the documentary form embraces fictional narratives, seriousness and absurdity all together. It flies in the face of the so-called rationality of the political discourses and decisions relayed by the dominant media. Especially since, in order to build the film with your “central committee” of screenwriters, you called on the services of real journalists who went looking for stories all over Portugal.

MG We were working with events that were in the public domain, not in order to correct the way in which things are treated by the media, but with the idea that cinema could do something else, something different. One of the first shots of the film focuses on a television report in the context of the closure of the shipyards. We filmed a journalist who was there, after he had put his camera and

microphone down, who gave us his point of view about what was going on. This was the beginning of the film, with the idea of using the potential of cinema and its ability to record and manufacture other worlds. Precisely because in cinema, you can have both—the point of view of journalists but also that of screenwriters—, to tell stories and show events, to give an account of them in different ways. There is a film *Tabù*, which is not mine, it is the real *Tabù* (1931) by Friedrich Wilhelm Murnau and Robert Flaherty. It has always fascinated me, because there is this mixture between the extreme manipulation of a filmmaker who is capable of mastering things, of making worlds with cinema—that's Murnau—and there is Flaherty. There is a kind of ethnographic fantasy, an interest in the world and in a reinvention of the world through cinema. I think that *Tabù*, the real *Tabù*, took this idea a very long way in the history of cinema. In *Arabian Nights*, that's what the presence of journalists and screenwriters is all about, it's the idea that you don't have to choose, you have to take things from the imagination and things from reality; and then maybe you are better able to see... the absurdity. The reality transmitted by television and the media, this sociological reality for a “general audience”—which means nothing—is a kind of media Esperanto.

FL In *Tabu*, there is a sequence that is critical for you: shortly before dying, Aurora traces the name “VENTURA” with her index finger in the palm of Santa's hand. There is a haptic dimension, through the contact of the two hands, and this name written letter by letter without leaving a trace, a movement that becomes a memory as soon as it is accomplished. It is a writing of erasure, a ghost-writing. And the film leads us into the second part that tells us about Aurora's past. It is simultaneously a word, a name and a gesture, filmed with great formal refinement, which articulates a story and the encounter between a present and a past.

MG Yes, but it's always like that when I'm shooting a film. I don't use a storyboard... Every day, I try to figure out how I will be able to film. Sometimes there's a script, sometimes it's just an idea that was born days, weeks, years before. Sometimes you have to be faithful to the script and sometimes you have to betray it, turn your back on it and work from the material elements that exist in front of the camera. After 2, 3, 4 days of shooting, there is always a moment when I feel that something specific appears in what we are filming, which we recognise as being essential, as being the essence of the film. This is the feeling I had during this sequence, with the close-ups on the faces and hands touching each other: this is when I un-

derstood that, in this film, there is a gravity associated with a simplicity in the direction. This may also be a result of my working method where nothing is completely defined: I need these moments to fully understand what I am doing.

PERVERSE EFFECT

FL Your cinematic influences range from Jean-Luc Godard to your passion for Victor Fleming's *Wizard of Oz* (1939), from Douglas Sirk melodramas to Westerns and musicals. And Pier Paolo Pasolini?

MG It's not the first time I've heard that, in relation to Pasolini... I love *Accattone* (1961), his first film, but I have more of a complicated relationship with the others. If you asked me which filmmaker I felt closest to, I would say Alain Resnais. I identify with his approach, his work, his relationship to reality and fiction.

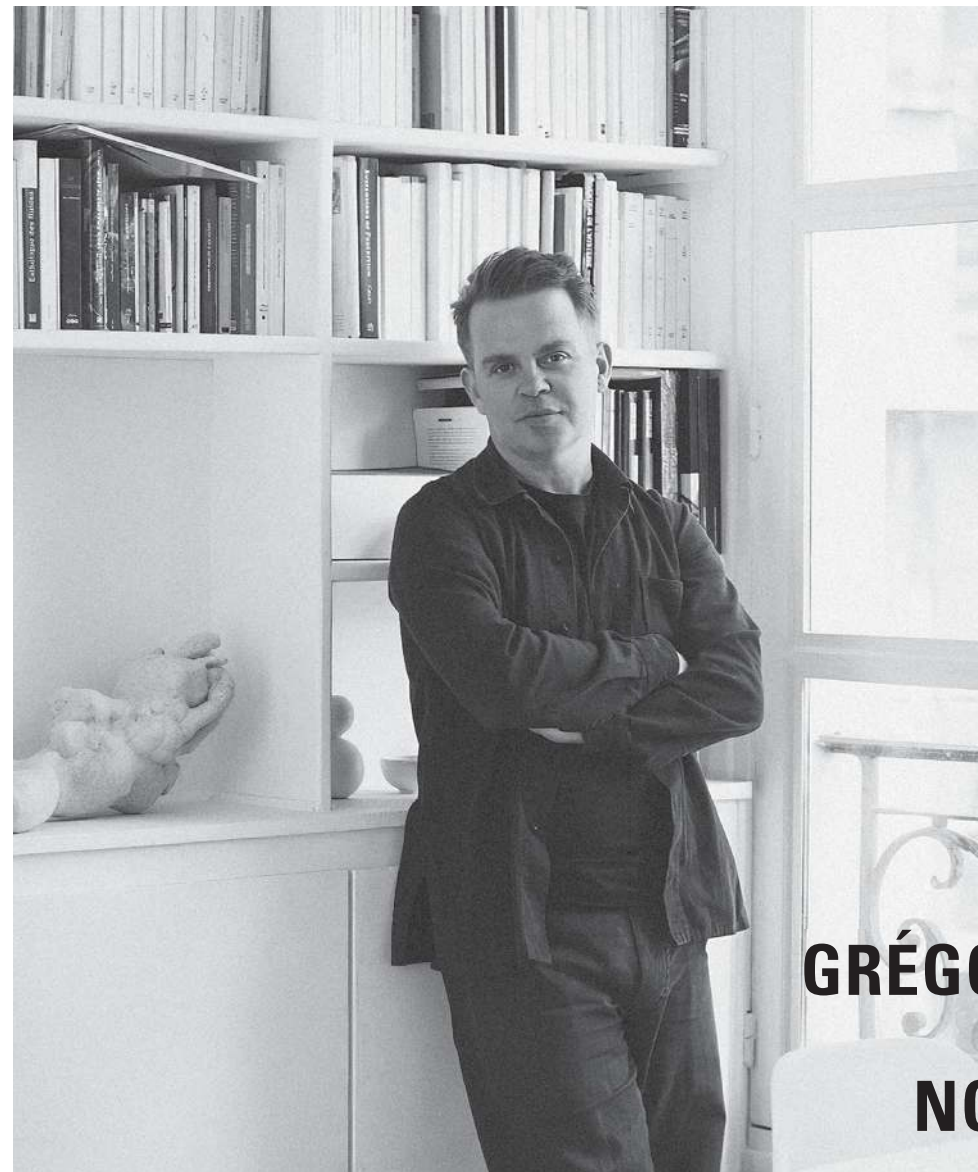
FL Your cinema is steeped in popular culture—like Resnais—but it nevertheless has to do with art. Don't you think that the separation between popular cinema and art-house cinema is becoming more pronounced?

MG Yes, possibly. It's different these days from when I was young, when there was still a really popular cinema. I think it's something that ended with the last century. There were films that made a lot of money back then, but it wasn't the same Hollywood industry... I also get the impression that our cinema can be burdened by compromises and constraints that are no less onerous than those of industrial cinema. Most of the art-house films we see nowadays are very domesticated. Sometimes I wonder whether the old masters of Portuguese cinema from the 1980s and 1990s, such as Manoel de Oliveira and João César Monteiro, would still be able to make films today. I see no possibility of having the savagery that existed in their films—savagery in a cinematographic sense, with completely wild and unexpected forms compared to the commercial codes of cinema. My impression is that there is no money available these days to make those kinds of films. And I think there is a kind of perverse effect in the proliferation of funding commissions: we are starting to see rules being set up to support art-house cinema within industrial cinema. It's a shame, and it shows onscreen. ■

Translation: Juliet Powys

Fabrice Lauterjung is a filmmaker and a video artist. He teaches at the École Supérieure Art et Design de Saint-Étienne. Latest publication: “(Est-ce) du cinéma? L'histoire selon Godard” (Camille Saint-Jacques and Éric Suchère (dir.), Entre mémoire et oubli, L'Atelier contemporain/Frac Auvergne, “Beautés”, 2022).

Né en 1971, l'artiste-chercheur Grégory Chatonsky utilise et questionne ce qu'on appelle « intelligence artificielle » (IA) depuis plus de 10 ans. Il vient de publier chez Rose un drôle de roman, *Internes*, et *Autodestructivity*, manifestes de Gustav Metzger en images. Nous l'avons rencontré en octobre 2021 (*artpress* n°492) pour aborder ce qu'est concrètement cette IA, sa place au sein de l'art contemporain et dans sa propre pratique, où elle répond notamment à l'hypermnésie du 21^e siècle. Aurélie Cavanna poursuit ici la discussion avec ce libre penseur d'une technique qui évolue sans cesse et nous dépasse, à une époque où, justement, beaucoup nous dépasse.



GRÉGORY CHATONSKY CAPTURES DE NOS IMAGINAIRES

conversation avec Aurélie Cavanna

■ **Aurélie Cavanna** Tu publiais en août dernier *Internes*, premier roman co-écrit en français, de part en part, avec une IA. On y côtoie une « forme de conscience post-humaine » fragile qui prend vie alors que notre monde s'écroule. Dans notre numéro d'octobre 2021, tu disais te positionner dans un rapport de co-dépendance à l'IA. Ce roman qui, selon toi, aurait été impossible à écrire sans elle, semble en être un aboutissement. Que s'y joue-t-il ?

Grégory Chatonsky Ce roman a été écrit en mai 2020. J'imaginai que le confinement allait provoquer quantité de manuscrits. Afin d'en-core plus submerger les éditeurs, je me suis lancé dans un protocole simple. J'écrivais un fragment que je poursuivais grâce à GPT-2 que j'avais nourri de livres : pour la première partie, de monologues de Beckett, Pessoa, Fisher ou Guyotat ; pour la deuxième, d'articles techniques expliquant l'espace latent, provenant du site d'archives ouvertes Arxiv ; la troisième, des sciences naturelles. Je choisisais

la proposition qui m'inspirait et poursuivais, naviguant entre mon écriture et cette autre (de l')écriture. J'avais une vague amorce : un être humain meurt et se souvient, sans parvenir à faire la différence, des vies possibles qui l'ont hanté, au moment où l'humanité va s'éteindre. Passant de la finitude individuelle à celle de l'espèce, la possibilité du témoignage s'effondre. Au fil de l'écriture, un jeu d'influences s'est développé. J'orientais le logiciel par les textes dont je l'avais nourri et il inspirait mon écriture parce que ses propositions, idiotes et géniales, modifiaient la structure narrative et mon intentionnalité. Le rythme s'accéléra jusqu'à devenir une marche effrénée où l'IA anticipait et hallucinait ce que je souhaitais écrire, le faisant au-delà de ce dont j'étais capable. Bien sûr, GPT-2 produisait du bruit sur lequel je projetais mes désirs. À un moment, il a semblé faire référence à mon installation *Terre seconde*, exposée au Palais de Tokyo en 2019 : je l'ai poursuivi en incorporant des références à mes travaux. J'ai alors compris que tout ce que j'avais produit entrait dans cette fiction comme si le futur avait anticipé le passé. Je faisais l'expérience de l'hyperstition (1).

Cette expérience, dont il reste des traces dans la lecture, fut celle d'une co-dépendance différente de ce que les médias racontent de l'IA. Non pas deux autonomies qui s'affrontent, mais deux hétéronomies sensibles l'une à l'autre et dont la distance produit un décalage qui est l'écriture. Cette dernière ne fut pas celle d'un auteur tirant les ficelles et extériorisant ce qu'il a dans le crâne, mais la mise en contact perturbante, parce qu'opérant sur des critères incompatibles, entre deux agentivités. J'étais l'autre de la machine et la machine était mon autre. Elle me tendait un miroir noir déconstruisant le mythe de mon intériorité. Elle avait métabolisée des milliers de livres, traduisant cette culture humaine, non en sélectionnant des citations, mais par une compositionnalité statistique : la probabilité pour qu'un mot suive un autre mot. Avec *Internes*, j'ai pu éprouver une écriture hétéronome où l'auteur existe bel et bien, mais son écriture le déborde, ne lui appartient que partiellement, de la même manière que les traces de nos existences déposées sur le web sont en nombre si grand qu'elles ne semblent pas nous être destinées. Il y a dans l'humain quelque chose qui n'est pas humain.



PRIS DE VITESSE

AC Il y a quelque chose de perturbant dans ce roman. Son enjeu paraît non pas de « sauver le monde », mais la formation de cette conscience autre, qu'on a d'ailleurs du mal à définir. Cela va à l'encontre de l'actuel discours dominant qui demande à tout, y compris à la culture, d'œuvrer à la transition écologique, avec la nature en guise de problème et de solution. Cela me rappelle que tu as pu déclarer que « toute espèce vivante a besoin d'alliés ». Contre quoi t'ériges-tu et pourquoi ?

GC Tu as raison et c'est cette double influence qui a produit la fiction d'une conscience indéterminée et interminable, qui demande à être par-delà le monde et qui est déjà morte, à ce qu'on lui rende justice et qui traverse des formes humaines, techniques, virales. La fiction a suspendu l'identification narrative, parce que la voix qui porte le récit met au défi le contrat de lecture pour lui préférer le trouble de l'inconsistance conquise. Il n'y a pas de narrateur au sens strict du terme. On ne sait pas qui je suis, car on ne sait pas qui a écrit quoi. Cette conscience porte une pulsion de

De gauche à droite *from left*: Grégory Chatonsky. (Ph. Cité internationale des arts/Maurine Tric).

Heat. Extrait de *excerpt from Autodestructivity*. Éditions Rose, 2022. Prompt généré par *generated by Dall-E 2*. Pour *Autodestructivity*, chaque titre d'image correspond à l'extrait des manifestes de Gustav Metzger à l'origine du prompt. *For Autodestructivity, each image title corresponds to the extract from Gustav Metzger's manifestos at the origin of the prompt.*

changement de formes et cette métamorphose n'est pas le vivant, c'est la matière anonyme dont nous sommes faits, qui nous préexiste et nous postexiste. Elle hurle dans les formes prises, dont l'humain que nous pensions être.

Je ne veux pas simplifier des pensées aux apports incontestables, mais un consensus s'impose qui valorise le vivant : ce serait notre déficit de sensibilité qui serait la cause et la solution à l'extinction. Ces théories ont rapidement infusé dans l'art contemporain où on a vu se multiplier les plantes, les moisissures, les champignons, etc., renforcées par une demande institutionnelle pour soutenir la transition écologique. Une hégémonie qui semble occulter la question des technologies et donner à l'artiste un rôle pastoral et pédagogique : le réenchantement du monde par la conversion de notre subjectivité aux autres vivants. Non seulement une telle conversion individualise la responsabilité et occulte l'infrastructure, la logistique et la domination, mais encore elle pourrait bien reprendre la logique de ce qu'elle croit contester : la volonté de puissance. Quand Guillaume Logé (2) estime qu'il suffit de changer nos imaginaires, de vouloir un autre monde pour le créer, je soupçonne que ce monde est encore une volonté et une représentation. Peut-être faut-il estimer que le problème est aussi technologique parce que c'est bien la manière dont nous concevons ces objets qui sert de paradigme à celle dont nous envisageons la réalité en tant qu'*energeia*, ressource utilisable. Sans doute faut-il allier une pensée du vivant et de la technique. Jusqu'à ce que la différence entre les deux ne tienne plus et, comme dans certains mondes de Pierre Huyghe, s'effondre. C'est cette anthropotechnologie à laquelle nous convie ce roman, tant dans son protocole que dans son récit.

AC En 2021, tu insistais sur ces images d'IA au « réalisme sans réel », selon toi « le seul à la hauteur du big data ». Le défi semble aujourd'hui encore plus vaste et impossible, au-delà de ces masses de données qu'on accumule sans être capables de les appréhender en totalité : une fin à de nombreux niveaux.

GC Il en va en effet d'une politique du renoncement dont le contre-investissement, la manière dont nous allons désinvestir la projection libidinale dans les objets, le consumérisme, va être d'une grande violence. Nous entrons dans un monde où il faudra fermer

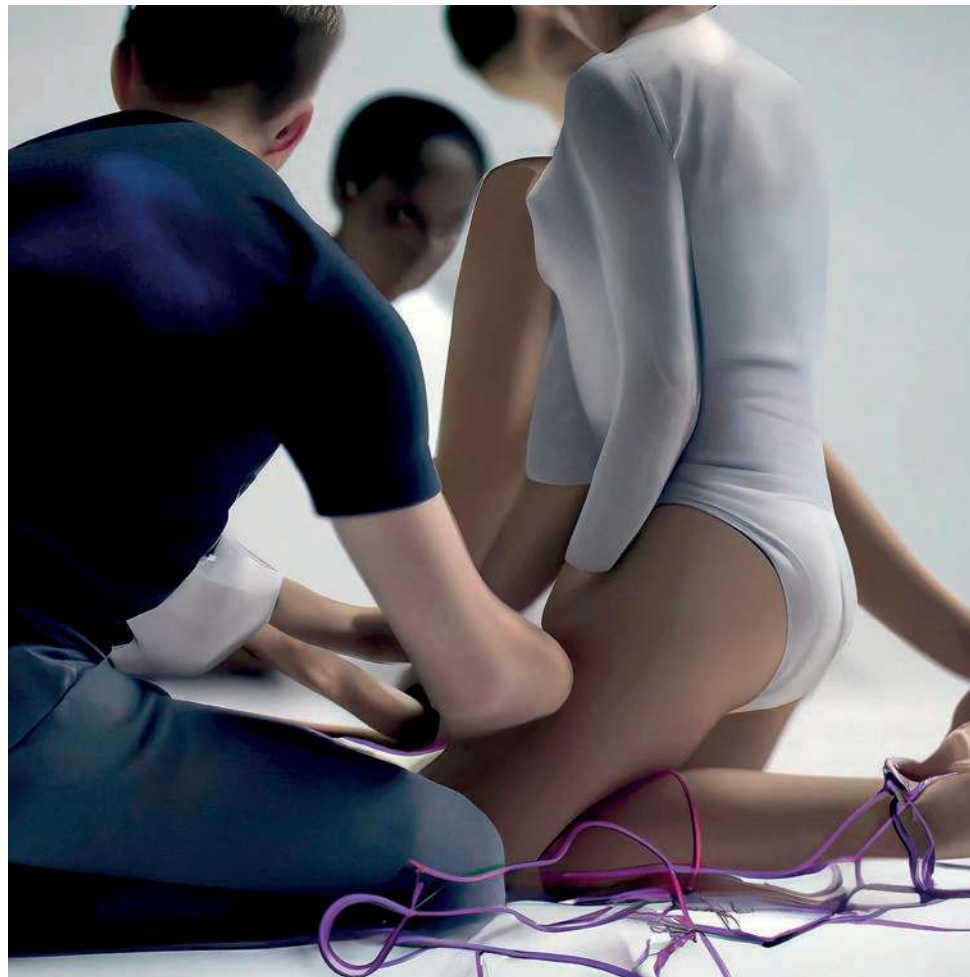
Cette page, de haut en bas *this page from top:*

Not interested in ruins, (the picturesque). 2022.

Feedback. 2022. Page de droite *right page:* The artist

may collaborate with scientists, engineers. 2022.

Cette double page *this spread:* Extraits de *excerpts from Autodestructivity*. Éditions Rrose. Prompts générés par *generated by Dall-E 2*



des activités et, à la suite de la lecture d'*Héritage et fermeture* (2021) d'Alexandre Monnin, Emmanuel Bonnet et Diego Landivar, nous n'y sommes pas habitués. Le renoncement n'est pas que soustractif ou ascétique. Il y a aussi en lui, et dans certains nihilismes, une manière de voir autrement : ainsi, c'est quand une technique est en panne que nous la voyons dans sa matérialité. Ce retrait du monde est une autre relation à la technique qui accepte le caractère insensé de l'accélération, car c'est notre finitude qui est prise de vitesse. Si l'espèce humaine est technicienne en ce qu'elle considère le monde instrumentalement, le seul exemple de technique non-instrumentale est l'art : ça ne sert à rien, justement. C'est un trou d'épingle, mais imaginons que nous considérons toute technique comme nous considérons l'art. Imaginons-le.

AC Que penses-tu de cet espoir, présent chez beaucoup de personnes, en une solution technologique miracle qui résoudrait le réchauffement climatique ?

GC Le solutionnisme est une *hubris* qui permet de remettre à plus tard les conséquences pratiques de nos connaissances scientifiques : « Nous trouverons bien une solution. » Mais par là on suppose que l'humanité est éternelle parce qu'on en a une conception théologique (d'où le miracle). Si on ne peut écarter les scénarios de la fusion nucléaire ou de re-terraformation (3), on doit en même temps apprendre

de la situation présente : la finitude, non plus seulement de l'individu qui est mortel ou encore celle de notre espèce qui disparaîtra, mais aussi de la technique et de la matière. Il y a une pulsion illimitée qui ne se réalisera jamais parce qu'elle butera sur la finitude de la matérialité. Nous avons du mal à vivre aux côtés de cette quadruple finitude, mais il me semble qu'il y a en elle une infinitude, c'est-à-dire une manière de ne jamais en finir avec la finitude. C'est très précisément la pulsion d'*Internes* : une conscience indistincte qui se métamorphose jusqu'à la limite du vivant qui est, comme l'estimait Nietzsche dans le *Gai Savoir*, une variété très rare de la mort.

MACHINE DE CAPTURE

AC Revenons maintenant à cette « nouvelle » IA que tu préfères qualifier d'« imagination » artificielle. Je pense notamment au phénomène du prompt art. Pourrais-tu rappeler en quoi consiste cette IA, ce qu'est le prompt art et ce dont il témoigne ?

GC Dans ma pratique, avec cette IA, il y a eu la publication chez Rrose, le même éditeur qu'*Internes*, d'*Autodestructivity* : « traduction » visuelle des manifestes de Gustav Metzger. Le résultat est un catalogue inattendu des pratiques artistiques actuelles. Comme dans mon roman, il s'agit de vivre le flux hyperproductiviste de l'imagination artificielle avec le flux de ma « propre » imagination. Plus globalement, le promptisme consiste à

écrire un texte et faire apparaître une image comme par magie. Ces images fondées sur la technologie CLIP, qui corrélient pixels et textes avec des millions de paramètres, fascinent ; ces derniers mois, Dall-E, Midjourney et Stable Diffusion ont fait les gros titres de médias, en promettant de remplacer les artistes. Il s'agit d'un nouveau réalisme – le « disréalisme » – qui garde une facture photoréaliste, mais n'est plus l'empreinte lumineuse comme indice d'une chose en soi. Elle est la synthèse d'un stock de données. Bref, il s'agit d'images d'images. À observer les résultats, force est de constater une certaine naïveté et l'apparition de visualités hésitant entre *Star Wars*, le Kawaii, Bepple et Banksy, le gothique burtonien, le baroque réinterprété par l'art pompier : un grand mouvement réactionnaire qui efface les acquis critiques de la modernité, soit le symptôme kitsch d'une préconception de l'art.

L'accumulation industrielle s'accélère parce qu'elle permet de générer une infinité plus ou moins réaliste d'images, métamorphique quand on plie deux paramètres (l'oiseau et la montagne par exemple). Ceci vient à la suite d'une tradition intéressée par l'industrialisation (des papiers collés au ready-made, du pop art à la postproduction). Mais si elle poursuit ce chemin, elle le radicalise tant qu'elle-même en change de nature. Quant à la relation entre l'image et le texte, est-il nécessaire de rappeler que pendant des siècles la première devait être à l'image d'un texte sacré, la Bible ?

Pourtant, l'important est peut-être moins les images produites par les prompts que ces derniers. Car il s'agit en fait d'une immense machine de capture des imaginaires : on demande à des millions de personnes d'écrire des textes pour produire une image et capturer ainsi ce qu'elles projettent, en présupposant bien sûr la traductibilité des représentations mentales en images par l'intermédiaire du texte. CLIP produit donc la première cartographie de l'imaginaire de millions d'individus. ■

1 Forgé par le collectif Cybernetic Culture Research Unit, l'hyperstition est un concept qui désigne la concrétisation d'idées dans le futur suite aux forces déclenchées par leur expression dans le passé ou le présent, comme la notion de cyberspace chez William Gibson. **2** « La clé de la réussite en matière écologique repose désormais sur les manières dont nous comprenons nos relations avec la Terre et le sens que nous y projetons. Autrement dit, elle dépend du monde que nous nous représentons et de notre envie de le faire advenir. » Guillaume Logé, tribune « La culture doit elle aussi contribuer à la transition écologique », Le-Monde.fr, 2 octobre 2022 [En ligne]. **3** Benjamin H. Bratton, « Terraformation 2019 », *Artec*, n°11, septembre 2021. Dans les romans de science-fiction, la terraformation décrivait le fait de transformer en planète habitable des planètes inhospitalières grâce à de la géoingénierie. La Terre, qui devient inhabitable, devrait être reterraformée.

GRÉGORY CHATONSKY CAPTURING IMAGINATIONS

conversation with Aurélie Cavanna

The artist-researcher Grégory Chatonsky, who was born in 1971, has been using and questioning the so-called “artificial intelligence” (AI) for more than 10 years. He has just released a curious novel, *Internes*, published by Rose, and *Autodestructivité*, an interpretation of Gustav Metzger’s manifestos in pictures. We met with him in October 2021 (*artpress* n°492) to discuss what this AI consists of, its place within contemporary art and in his own practice, where it responds to twenty-first century hypermnnesia. Aurélie Cavanna pursues the discussion with this free thinker about a technique that is constantly evolving and exceeding us, at a time when, precisely, we are being exceeded by a great number of things.

Aurélie Cavanna In August, you published *Internes*, your first novel entirely co-written in French with an AI. We encounter a fragile “form of post-human consciousness” that comes to life as our world collapses. In our October 2021 issue, you said that you positioned yourself in a relationship of co-dependency with AI. This novel, which you claim would have been impossible to write without it, seems to be a culmination of this positioning. What is at stake here?

Grégory Chatonsky The novel was written in May 2020. I imagined that the lockdown would lead to a quantity of manuscripts. In order to further overwhelm the editors, I embarked on a simple protocol. I wrote a fragment that I subsequently developed using GPT-2, which I had been feeding with books: for the first part, monologues by Beckett, Pessoa, Fisher and Guyotat; for the second, technical articles explaining latent space, taken from the open archive site Arxiv; for the third, the natural sciences. I chose the proposal that inspired me and continued, navigating between my writing and this other (of the) writing. I had a vague starting point in mind: a human being is dying and remembering the possible lives that haunted him, without being able to distinguish between them, at the moment when humanity is on the brink of extinction. Moving from individual finitude to that of the species, the possibility of a witness account collapses. A set of influences developed over the course of the writing process. I directed the software by means of the texts I had fed it, and in turn, it inspired my writ-

ing, because its proposals, both idiotic and brilliant, changed the narrative structure and my own intentionality. The pace accelerated, becoming a frantic march where the AI anticipated and hallucinated what I wanted to write, exceeding what I was capable of. Of course, GPT-2 produced noise on which I projected my desires. At one point, it seemed to be referring to my installation *Terre seconde*, which was exhibited at the Palais de Tokyo in 2019: I responded by incorporating references to my work. Then I understood that everything I had produced was being included in this fiction, as if the future had anticipated the past. I was experiencing hyperstition (1).

This experience, traces of which remain in the reading, was that of a co-dependency which was different from what the media say about AI. Not two competing autonomies, but two heteronomies that are subject to each other and whose distance produces a shift that is the writing. The writing was not that of an author pulling the strings and externalising what he has in his skull, but the contact between two forms of agency, which is disturbing because it operates on the basis of incompatible criteria. I was the other of the machine and the machine was my other. It presented me with a black mirror, deconstructing the myth of my interiority. It had metabolised thousands of books, translating this human culture, not by selecting quotations, but by a statistical compositionality: the probability that a word would follow another word. With *Internes*, I was able to experience a heteronomous form of writing where the author does indeed exist, but his writing goes beyond him, and only partially belongs to him, in the same way that the traces of our lives uploaded on the web are so numerous that they do not appear to be intended for us. There is something in humans that is not human.

CAUGHT FOR SPEED

AC There is something disturbing about this novel. Its stake does not seem to be “saving the world,” but forming this other consciousness, which is incidentally difficult to define. This goes against the current prevailing discourse that calls on everything, including culture, to work towards the ecological transition, with nature as both a problem and a solution. Which reminds me that you once said that “every living species needs allies.” What are you making a stand against, and why?

GC You are right, and this double influence has produced the illusion of an indeterminate and endless consciousness, which demands to be beyond the world and which is already dead, which demands justice and which takes successive human, technical and viral forms. This illusion has suspended narrative identification, because the voice that carries the narrative calls the relationship between the author and the reader into question, preferring the discord of conquered inconsistency. There is no narrator in the strict sense of the word. You don’t know who I am, because you don’t know who wrote what. This consciousness carries a drive to change forms and this metamorphosis does not concern living things, but rather the anonymous matter of which we are made, which pre-exists and post-exists us. It expresses itself through the forms it takes on, including the human form we thought we were.

I do not want to reduce thoughts to indisputable contributions, but a consensus is needed to empower living things. There is an idea that our lack of sensitivity is both the cause of and the solution to extinction. These theories have quickly permeated contemporary art which has seen a profusion of plants, moulds, fungi, etc., reinforced by an institutional demand to support the ecological transition. This hegemony appears to elide the issue of technologies and to give the artist a pastoral and pedagogical role: the re-enchantment of the world by converting our subjectivity to other living things. Not only does such a conversion individualise responsibility and conceal infrastructure, logistics and domination, it arguably follows the same logic as that which it believes to be challenging: the will to power. Whereas Guillaume Logé (2) thinks that it is sufficient to change our imagination, to want another world in order to create it, I suspect that this world remains a will and a representation. Perhaps we must also consider the problem as a technological one, because it is the way in which we design these objects that serves as a paradigm for the way in which we envisage reality as a usable resource, as *energeia*. No doubt we must combine thinking about living things and technical thinking. Until the difference between them no longer holds and collapses, as in some of Pierre Huyghe’s universes. The novel invites us to consider this anthropotechnology, both in its protocol and in its narrative.



AC In 2021, you insisted on AI images characterised by “a realism without reality,” “to [your] knowledge the only one up to the standard of big data.” Nowadays, the challenge strikes us as even more vast and impossible, beyond these masses of data that we accumulate without being able to grasp them in their totality: an end on many levels.

GC There is definitely a policy of renunciation whose counter-investment is going to be very violent—the way in which we are going to divest ourselves of consumerism, of the libidinal projection onto objects. We are entering a world where we will have to renounce some activities and, following the reading of *Héritage et fermeture* (2021) by Alexandre Monnin, Emmanuel Bonnet and Diego Landivar, we are not prepared for it. Renunciation is not only subtractive or ascetic. As is the case with some forms of nihilism, it also involves a way of seeing things differently: it is therefore only when a technique is broken that we are able to see it in its materiality. This withdrawal from the world is part of another relationship to technique, one that accepts the senseless character of acceleration, because it is our own finitude which is caught for speed. If we posit that the human species is technical, inasmuch as it considers the world instrumentally, the only example of non-instrumental technique is art: it effectively serves no purpose. It’s a pinhole, but imagine if we considered all technique in the same way that we consider art. Imagine.

AC What do you think of the hope that many people are placing in a miracle technological solution that would solve global warming?

GC Solutionism is a hubris that enables us to postpone the practical consequences of our scientific knowledge: “We will find a solution.”

Prompt Sci-fi Landscape. (© Ron Walotsky).
Source: Ai-fantasy-art.com

But this presupposes that humanity is eternal because we have a theological conception of it (hence the miracle aspect). Although we cannot exclude the scenarios of nuclear fusion or re-terraforming (3), we must simultaneously learn from the present situation: the finitude, not just that of the individual who is mortal, or even that of our species which will disappear, but also that of technique and matter. There is an unlimited drive that will never be fulfilled because it will come up against the finiteness of materiality. We find it difficult to live alongside this fourfold finitude, but it seems to me that it includes an infinitude, that is, a way of never coming to terms with finitude. This is precisely the drive of *Internes*—an indistinct consciousness that metamorphoses to the limit of living things which are, as Nietzsche argued in *The Gay Science*, a very rare variety of death.

MACHINES FOR CAPTURING

AC Let’s go back to this “new” AI, which you prefer to call artificial “imagination.” I am thinking in particular of the phenomenon of prompt art. Could you recall what this AI is, what prompt art is and what it bears witness to?

GC In my practice, with this AI, I published *Autodestructivité* with Rose, the same publisher as *Internes*, which is a visual “translation” of Gustav Metzger’s manifestos. The result is an unexpected catalogue of current artistic practices. As in my novel, it is about experiencing the hyper-productivist flux of artificial imagination together with the flux of my “own” imagination.

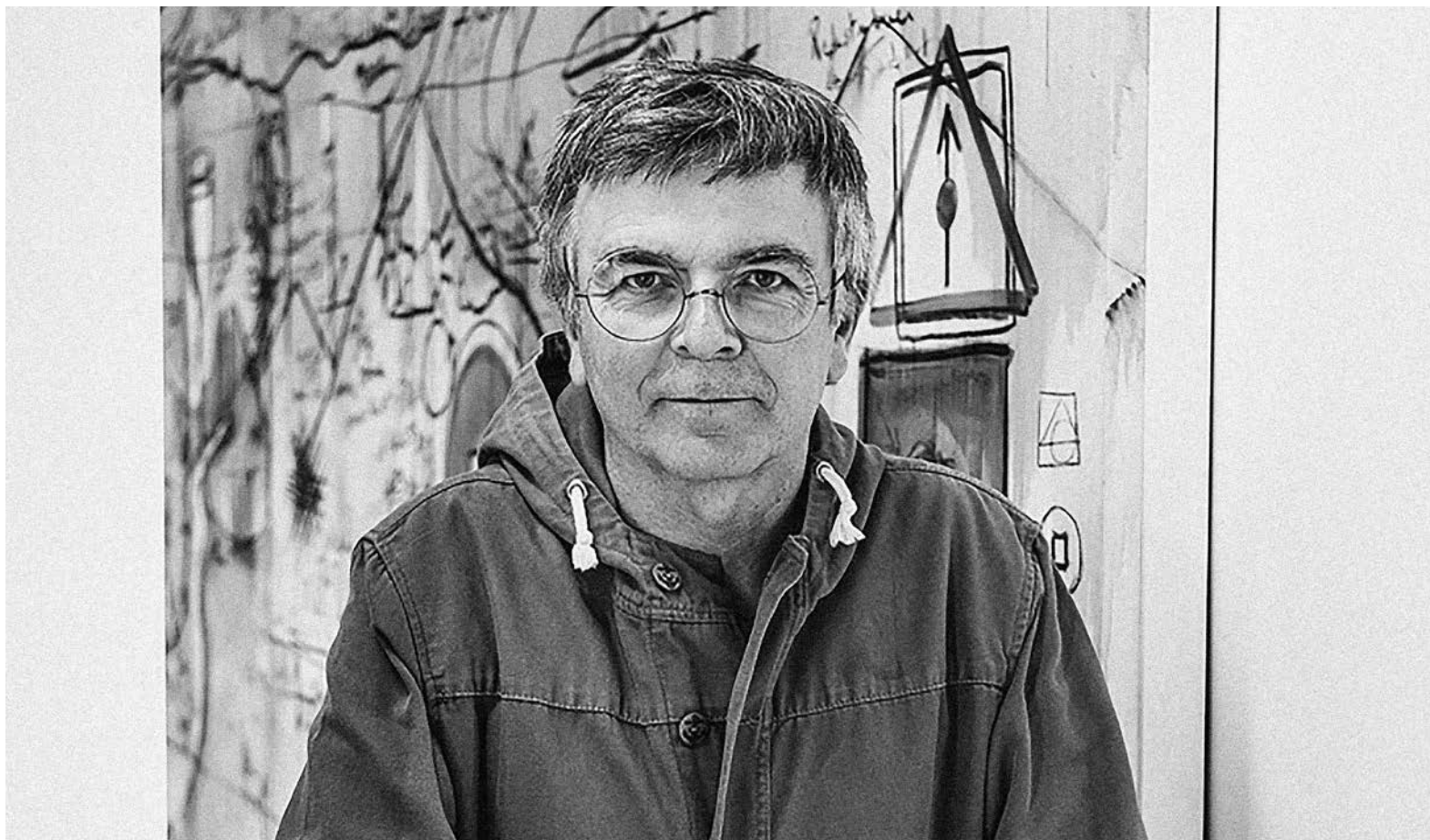
More generally, promptism consists in writing a text and making an image appear as if by magic. These images, based on CLIP techno-

logy which matches pixels and texts with millions of parameters, are fascinating; in recent months, Dall-E, Midjourney and Stable Diffusion have made headlines in the media by promising to replace artists. This is a new realism—“disrealism”—which retains a photographic appearance, but which is no longer a light imprint as an indication of something in itself. It is the synthesis of a stock of data. In short, it consists of images of images. There is no denying a certain naivety in the results. Forms of visuality emerge that hesitate between *Star Wars*, Kawai, Bepko and Banksy, the Burtonian gothic, the baroque reinterpreted by the *art pompier*: a great reactionary movement that erases the critical assumptions of modernity, the kitsch symptom of a preconception of art.

Industrial accumulation is accelerating because it enables us to generate a more or less realistic infinity of images, which become metamorphic when we fold two parameters (a bird and a mountain, for example). This is the continuation of a tradition which took an interest in industrialisation (from “papiers collés” to ready-mades, from pop art to post-production). But although it pursues this same path, it also radicalises it, and at the same time, its own nature is modified by it. As for the relationship between the image and the text, need we recall that for centuries, the first one had to be in the image of a sacred text, the Bible? However, the important thing is perhaps less the images produced by the prompts than the prompts themselves. Because they are essentially huge machines for capturing imaginations: millions of people are asked to write texts to produce an image, which will then capture what they project. Naturally, this presupposes the translatability of mental representations into images through the intermediary of the text. So CLIP produces the first mapping of the imagination of millions of individuals. ■

Translation: Juliet Powys

1 Hyperstition, coined by the Cybernetic Culture Research Unit collective, is a concept that refers to the realisation of ideas in the future following the forces triggered by their expression in the past or in the present, like the notion of cyberspace in William Gibson’s work. **2** “The key to ecological success now lies in the ways in which we understand our relationship with the Earth and the meaning we project on it. In other words, it depends on the world that we picture and on our desire to create it.” Guillaume Logé, “La culture doit elle aussi contribuer à la transition écologique,” opinion column, *Le Monde.fr*, October 2nd, 2022 [Online]. **3** Benjamin H. Bratton, “Terraformation 2019,” *Artec*, n°11, September 2021. In science fiction novels, terraforming describes the process of transforming inhospitable planets into habitable ones by means of geoengineering. The Earth, which is becoming uninhabitable, will need to be re-terraformed.



Fabrice Hyber mène depuis les années 1980 une carrière artistique ouverte dont témoignent notamment ses *POF*, *Prototypes d'Objets en Fonctionnement*, des objets usuels détournés interrogeant la communication et le marché (*Le Plus Gros Savon du monde* [1991], *Hybermarché* [1995]). Sa création est participative (réseau « Les collaborateurs »), solidaire (sculpture *l'Artère* [2006], dans le cadre du Sidaction) et écologique (exposition *Pollution* dès 1987, semis d'arbres en Vendée depuis 1997, et de fruits et légumes dans Tokyo avec *Restaurant solidaire* en 2007, etc.). Hyber présente à la fondation Cartier, à Paris, du 8 décembre prochain au 30 avril 2023, une soixantaine de tableaux sous le titre *la Vallée*. Une vallée est un lieu où tout converge.

L'artiste s'entretient ici de l'« élasticité » de l'art actuel, propice à toutes les expériences, y compris anartistiques, ainsi que sur le sens d'une création vagabonde faisant art de tout, rhizomatique aurait dit le philosophe Gilles Deleuze – ou « hyberbolique » ou « hyberide ». Démarche que Paul Ardenne, dont le travail critique porte en grande partie sur l'ancrage social de l'art et le rapport à l'écologie, suit depuis longtemps.

FABRICE HYBER ACCOMPAGNER LA VIE

conversation avec Paul Ardenne



■ **Paul Ardenne** Rien n'est plus délicat, difficile et risqué que dresser un état des lieux du « contemporain » dans le domaine artistique, culturel, esthétique plus largement. Du fait, d'abord, de la diversité de la création contemporaine, tous domaines confondus. Jamais, dans aucune civilisation avant la nôtre, on n'aura compté autant de créations esthétiques en tous genres. Ensuite, du fait de l'« élasticité » de l'art, à savoir, après Duchamp, après Fluxus, que tout peut « faire » art à partir du moment où on le désigne comme tel. Diversité, élasticité. Je porte un regard sur ton œuvre, que j'ai fréquentée de près ce dernier tiers de siècle, et force est de le constater : tu as, par tes créations, non pas contracté mais élargi au contraire le concept d'art.

Fabrice Hyber En effet, il y a de plus en plus d'œuvres d'art. Oui, j'ai rêvé que tout pouvait être œuvre, en imaginant que nous pouvions tous faire des œuvres, qui que nous soyons. Faut-il appeler encore ces créations des « œuvres », d'ailleurs ? On peut imaginer aussi bien, tout en se mettant à créer à plusieurs, des trucs ou des machins, tout ce qui nous fait aimer nos vies.

De haut en bas *from top*:

Fabrice Hyber. (Ph. DR). *Paysage biographique de la Vallée*. 2022. Fusain, peinture à l'huile, pastel sur toile charcoal, oil paint and pastel on canvas. 220 x 700 cm. (© Fabrice Hyber). (Pour toutes les œuvres *all works*: Court. galerie Nathalie Obadia)

L'ÂGE DÉMOCRATIQUE DE L'ART

PA Dans une société élargie de créateurs, avec son corollaire, l'hypertrophie du champ symbolique, l'art prendrait le relai de la production. Est-ce une utopie ?

FH Élargir l'art est la conséquence d'un désir simple : montrer que la création artistique peut prendre des formes multiples en gardant en tête que tout est possible. Lorsque j'étais étudiant à l'école des beaux-arts de Nantes, l'heure était aux œuvres plutôt conceptuelles. J'ai dessiné et accumulé les images peintes en plus d'imaginer des concepts et, très vite, sur mes tableaux, je me suis mis à insérer des démonstrations graphiques. J'y indiquais toutes les possibilités de formes que pouvaient suggérer tel problème ou telle question non encore élucidés de mon point de vue. Les formes tendent vers le multiple. Je me sens totalement libre, je passe de la représentation aux notes, puis aux couleurs, au dessin, à une perspective, à un aplat... Une merveille de spéculation mentale. Ce type d'extrapolation peut suggérer en chaîne des propositions d'objets, d'attitudes, de recherches ou encore de systèmes. De quoi élargir sans fin les possibilités de l'art, en effet.

Les œuvres, par leur réalisation, par leur exposition, par leur devenir, nous en apprennent toujours beaucoup. À ce propos, une responsabilité plus poussée envers l'environnement aurait pu émaner de notre attitude vis-à-vis des œuvres d'art, qui s'est dégradée. Le respect des objets d'art génère en temps ordi-

naire une attitude de conservation, un entretien. Or depuis vingt-cinq ans que je propose au public mes *POF*, je note cette évolution plutôt triste : au départ assimilés, conservés avec soin, ces *POF* se retrouvent fréquemment dégradés. Écologie, de l'art ou de tout, et responsabilité, il y a encore du travail à faire.

PA Ta démarche d'artiste, explicitement, renvoie à ce constat contemporain : un artiste, une voie. Du moins, pour les expérimentateurs, les inventeurs de forme, les combineurs, les artistes « anartistes », dira-t-on comme Gordon Matta-Clark parlait d'anarchitecte, ceux du chambardement permanent. Un artiste, une voix, avec le « x » de la vox latine, pourrait-on même avancer en jouant sur les mots. Nous sommes entrés dans l'âge démocratique de l'art. Depuis longtemps, certes. Rien de nouveau, cela a commencé avec Courbet au 19^e siècle. Au nom de cette idée, bientôt légitimée, en vertu de laquelle un créateur *nécessaire* doit s'inspirer de son milieu, de la société où il vit, de son existence, de son corps... Comprendre, en déployant un imaginaire du réel et non un imaginaire sans fondement ni ancrage concret. Ce que tout un chacun peut s'autoriser de faire.

Ton œuvre est ouverte pour cette raison-là. Qui d'ailleurs s'en plaindra ? L'artiste qui expérimente se construit, par rebonds il élabore le monde en s'élaborant lui-même. Dans un monde privé de sens, la quête s'accroît, forcément, tout le monde cherche. À ce jour,

cela ne t'aura pas échappé, les réserves des musées et des officines de stockage culturel sont pleines d'une infinité de *Weltanschauungen*, de « représentations du monde » ciselées par des créateurs dont l'œuvre, pour finir, au lieu de se rallier au Tout, s'est souvent refermée sur elle-même. Trop d'individualisme, de narcissisme, de nombrilisme peut-être, trop de solitude aussi. Dommage mais... La démocratie est à ce prix, dans l'art comme en tout. Une question me taraude, au regard de ta création proliférante : n'as-tu jamais eu envie de raccrocher ? Il y a des personnes qui ne créent rien. Elles m'intéressent car elles me semblent mieux accepter le monde où nous vivons. Elles n'entendent pas systématiquement le modifier en y apportant ce qu'un vieux philosophe espagnol appelait l'« orthopédie » de l'art, la béquille existentielle qu'il représente pour l'humanité...

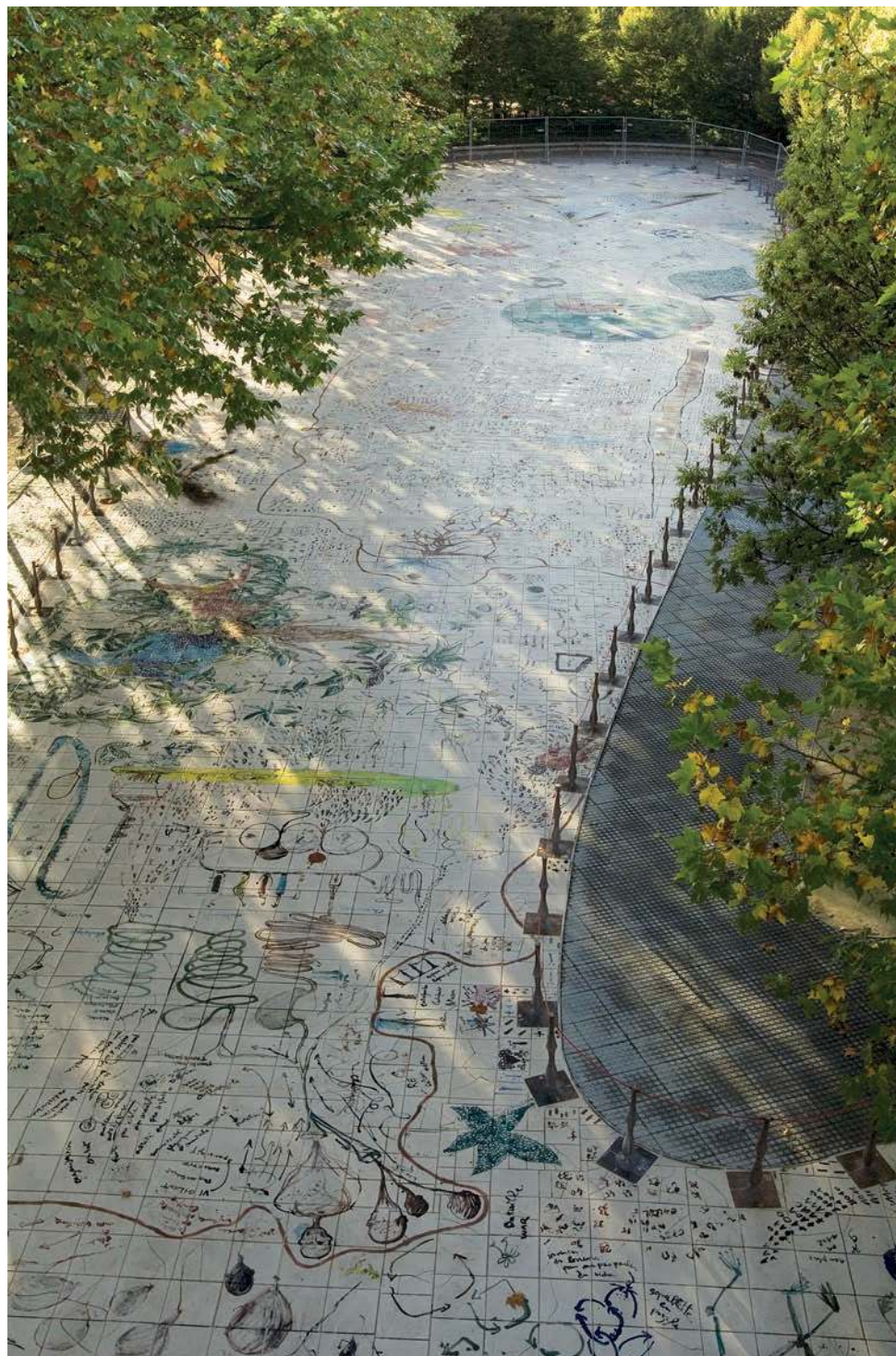
FH Si je comprends bien, tu aimerais qu'il y ait moins de création ?

PA Tout de même pas. Au contraire, tout compte fait.

PASSION DE L'HORIZONTALITÉ

FH La vie est intimement liée à l'invention de nos espaces d'existence, à toutes les créations, et à l'art. La vie est, profondément, en expansion. Ce qui n'empêche pas que pas mal de nos contemporains, malheureusement, attendent des artistes et des créateurs en tout genre qu'ils ne fassent plus rien ou qu'ils se contentent de gérer le passé, ou d'opérer à l'économie, en figeant, en vitrifiant. Ce qui ne fonctionne pas, d'ailleurs. Dès qu'apparaît quelque chose de nouveau, tout est redéfini et l'invention se fait nécessaire, vitale. Il faut plutôt accompagner la vie, jusqu'au vertige si besoin. Je ne peux pas, personnellement, m'arrêter de créer. J'aimerais que tout le monde, dans la communauté artistique, vive aussi bien que moi des formes qu'il crée. Puisque ce n'est pas le cas, j'imagine des attitudes et des lieux qui rendent le bonheur de créer contaminant. Ce ne sont évidemment pas les stockages qui sont générateurs de mondes. Il y a une chose plus importante à faire que « stocker », à laquelle je m'attelle depuis longtemps : créer des espaces de création et d'action, susciter des comportements rendant possible, pour quiconque, d'inventer son monde, en interaction avec celui des autres. Les personnes avec qui je travaille ont pour première qualité leur capacité à s'adapter, à assumer leur propre comportement sans fonction fixe. L'esprit critique, la remise en question de soi et du monde sont des valeurs créatrices.

Quant à ne « rien » faire ? Cela ne peut durer que peu de temps. On n'est « rien » que peu de temps.



PA Un positionnement sans complexe, généreux. Bien. Il s'agit tout de même de l'analyser en termes de hiérarchie, avec ce constat : la hiérarchie n'aurait plus d'avenir, serait-elle biologique (il y aura toujours des plus forts et des plus faibles, que cela nous plaise ou non, qu'on le corrige ou non au moyen de lois niveleuses). Ton positionnement ignore la concurrence : tout le monde, autant que possible, se retrouve dans le même bain d'art, de culture et de vie créatrice. L'artiste est au milieu du monde et au milieu des autres. Il n'est plus le premier entre ses pairs ou entre les humains. Tu opères horizontalement, contre la verticalisation classique du pouvoir.

Ton intérêt pour les questions environnementales est attesté de longue date : tu plantes des arbres, tu suscites çà ou là des structures écoresponsables, restaurant, réseaux ou lieux d'éducation, etc. Cet intérêt ne me paraît pas

L'Artère. Le jardin des dessins. 2006. La Villette.
Peinture sur céramique *painting on ceramic*. 1 001 m²

étranger à ta passion de l'horizontalité, justement. Le culte de la vie vécue dans toutes ses ramifications, de l'immédiat au cosmique, a cet effet : il nous plonge dans un bain de nature de manière « hyperobjective », dirait Timothy Morton, l'auteur de *la Pensée écologique* (2018). Chacun de nous n'est plus un « être », un « soi », un « moi », mais une masse cellulaire reliée à toutes les cellules du monde, une composante du vivant offerte à toutes ses extensions. Trois fois rien et une totalité, à la fois, et en circulation incessante.

FH C'est toujours étonnant de voir que ce qui est faible quelque part ou à un moment donné est fort ailleurs ou à un autre moment. Cet équilibre-là me nourrit, intellectuellement.

Eau d'or, eau dort, ODOR. Pavillon de la France, 47^e biennale de Venise, 1997

L'équilibre est sans doute une des composantes importantes de l'écologie. L'écologie doit intégrer l'absence de compromis, tout y est absorbé, avalé, digéré constamment. Comme en politique où chaque nouveauté vient faire basculer l'ensemble des choix. Elle est une matière vivante qui évolue objectivement au rythme des nouvelles créations. Qu'elle s'y oppose, alors elle est vouée à disparaître. L'écologie, c'est le vivant à tous les niveaux.

La notion du « tout possible » ou du « tout est possibilité », selon moi, est primordiale. On choisit une voie, on en assimile ensuite les effets pour continuer, mais voilà qu'un enfant naît ou qu'un virus apparaît et tout est remis en question. « Construire » la nature comme nous l'avons fait, en inventant son existence plutôt qu'en la vivant de l'intérieur, à sa mesure et à ses rythmes, est dépassé. Je l'ai appris en regardant comment fonctionnent les systèmes végétaux, dont j'extrapole mes propres fonctionnements. Je regarde ce que font les animaux, bien qu'ils soient souvent trop proches de nous. Qu'est-ce que c'est, d'ailleurs, un animal de compagnie ?

L'ÉCOLOGIE SANS COMPROMIS

PA Un être dénaturé ? On peut aussi voir les choses dans l'autre sens. L'humain qui a besoin de la compagnie de l'animal se dénature pareillement, il récuse sa condition, pour des raisons diverses. Parce qu'elle est ennuyeuse, trop solitaire, humaine trop humaine. Boris Nordmann, qui s'intitule « artiste-chercheur en domaine inter-espèces », organise avec beaucoup de succès des performances collectives où l'on peut s'imaginer, nous son public, être un loup, ou une araignée. Accroître sa puissance en la démultipliant, en l'inventant, par tous les biais, même la déshumanisation ? C'est la définition même de la création artistique, au demeurant.

FH Au contact de l'œuvre de Joseph Beuys, un des piliers de l'écologie comprise comme puissance politique, je me suis rendu compte de la différence entre puissance (ce qui est acquis) et pouvoir (ce qui fait bouger les choses). Mêler science biologique et philosophie mais aussi mathématique, en particulier la pensée quantique, ce à quoi je m'emploie aussi dans ma création, c'est relativiser en permanence. J'aime procéder de la sorte, c'est une joie. ■

Paul Ardenne est historien de l'art, critique d'art et écrivain. Il est notamment l'auteur des essais Un art contextuel (Flammarion, 2002) et Un art écologique (BDL/la Mulette, 2019) et des romans Belly le Ventre et l'Ami du Bien (BDL/la Mulette, 2017 et 2020). À paraître : l'Art en joie. Esthétiques de l'humanité joyeuse (BDL/la Mulette, 2023).



FABRICE HYBER ACCOMPANYING LIFE

conversation with Paul Ardenne

Since the 1980s, Fabrice Hyber has pursued an open artistic career, as illustrated by his POF, Prototypes d'Objets en Fonctionnement, repurposed common objects that challenge communication and the market (Le Plus Gros Savon du monde [1991], Hybermarché [1995]). His creation is participatory ("Les collaborateurs" network), inclusive (L'Artère sculpture [2006], in the framework of Sidaction) and ecological (Pollution exhibition, since 1987, planting trees in Vendée since 1997, and fruit and vegetables in Tokyo with Restaurant solidaire in 2007, etc.). Hyber is presenting some sixty paintings at the Fondation Cartier in Paris, from December 8th, 2022, to April 30th, 2023, under the title La Vallée. A valley is a place where everything converges. The artist discusses the "elasticity" of current art, conducive to all kinds of experiences, including anti-artistic ones, as well as the meaning of an itinerant form of creation which makes art from everything. A rhizomatic creation, as the philosopher Gilles Deleuze would say—or "hyberbolic" or "hyberide." This is an approach that Paul Ardenne, whose critical work is largely concerned with the social anchoring of art and the relationship to ecology, has been following for a long time.

Paul Ardenne There is no trickier, riskier exercise than assessing "contemporary" production in the artistic, cultural and broader aesthetic fields. Firstly because of the diversity of contemporary creation, in all fields combined. No prior civilisation has ever included so many aesthetic creations of all kinds. Secondly because of the "elasticity" of art, that is, the fact that after Duchamp, after Fluxus, everything can "be" art as long as it is designated as such. Diversity, elasticity. Looking at your work, which I have followed closely for the past thirty-odd years, it is clear to me that by means of your creations, you have not contracted but rather expanded the concept of art.

Fabrice Hyber It's true that there are ever-increasing numbers of works of art. Yes, I dreamt that everything could be art, imagining that everybody could make artworks, whoever they were. Incidentally, should we still be calling these creations "works"? Whilst beginning to create collectively, we might just as well imagine thingamajigs, contraptions, everything that makes us love our lives.

THE DEMOCRATIC AGE OF ART

PA In a wider society of creators, with its corollary, the hypertrophy of the symbolic field, art would take over from production. Is this a utopia?



FH Expanding art is the result of a simple desire: to show that artistic creation can take many forms, keeping in mind that anything is possible. When I was a student at the École des Beaux-arts in Nantes, the time was ripe for more or less conceptual works. I drew and accumulated painted images in addition to imagining concepts, and very quickly, I started to include graphic demonstrations in my work. I indicated all the possibilities of forms which might suggest a particular problem or question which remained unsolved from my point of view. The shapes tend towards the multiple. I feel completely free, I move from the representation to the notes, then to the colours, to the drawing, to a perspective, to a flat colour... A wonder of mental speculation. This type of extrapolation can lead to successive proposals of objects, attitudes, research projects or systems. Enough to infinitely expand the possibilities of art, so to speak. The works always teach us a great deal in terms of their production, exhibition and development. In this regard, a greater environmental responsibility might have emanated from our attitude towards works of art, which has deteriorated. Respect for art objects usually gives rise to an attitude of conservation, of maintenance. In the twenty-five years that I have been presenting my POFs to the public, I have noticed this rather sad development: initially assimilated and carefully

preserved, these POFs frequently end up degraded. Ecology, of art or of anything, and responsibility: there is still much work to be done.

PA Your artistic approach explicitly refers back to this contemporary observation: one artist, one path. At least, for the experimenters, the inventors of form, the combiners, the “anartists,” to adapt Gordon Matta-Clark’s concept of anarchitecture, the actors of perpetual upheaval. You might even say: one artist, one voice. We have entered the democratic age of art. Admittedly, this has been the case for a long time, it is nothing new. It began with Courbet in the nineteenth century. In the name of this soon-to-be-legitimised idea that a *necessary* creator must draw inspiration from his environment, the society in which he lives, his existence, his body... And must understand by deploying an imagination of reality and not an imagination without foundation or tangible roots. Which everybody can allow themselves to do.

Your body of work is open for this reason. And who could take issue with that? The experimenting artist is constructed: he devises the world by rebounds, by developing himself. In a world devoid of meaning, the quest gains in importance and inevitably, everybody is now seeking. To this day, as you are no doubt aware, the museum and cultural storerooms are brimming with infinite num-

bers of *Weltanschauungen*, of “representations of the world,” whittled out by creators whose work ultimately ends up closing in on itself instead of rallying around the Whole. Too much individualism, narcissism, navel-gazing perhaps, too much loneliness. It’s a shame, but... This is the price of democracy, in art as in everything.

One question has been playing on my mind, in view of your proliferating body of work: have you ever been tempted to retire? There are people who create nothing. They interest me because they seem to be better able to accept the world we live in. They do not systematically aim to modify it by introducing what an old Spanish philosopher called the “orthopaedics” of art, the existential crutch that it represents for humanity...

FH If I understand correctly, you would like for there to be less creation?

PA I wouldn’t go that far. In fact, it’s quite the opposite.

PASSION FOR HORIZONTALITY

FH Life is intimately linked to the invention of our spaces of existence, all creations, and art. Life is in profound and perpetual expansion. Unfortunately, this doesn’t stop many of our contemporaries from expecting artists and creators of all kinds to do nothing or to content themselves with managing the past,



or operating in the economy, by fixing and vitrifying things. Which doesn’t work, by the way. As soon as something new appears, everything is redefined and invention becomes mandatory, vital. Instead, we must accompany life, to the point of vertigo if necessary. I personally cannot stop creating. I would like everybody in the artistic community to make as good a living as I do from the forms they create. Since this isn’t the case, I imagine attitudes and places that would make the happiness of creating infectious. Storerooms are obviously not the generators of worlds. There is something more important to do than “store,” which is what I have been working on for a long time: creating spaces for creation and action, creating behaviours that make it possible for anybody to invent their world in interaction with that of others. The main quality of the people I work with is their ability to adapt, to take responsibility for their own behaviour with no fixed function. Critical thinking, questioning oneself and the world, are creative values. As for doing “nothing”? It can only last for a short time. We are only “nothing” for a short time.

PA That is a generous and unapologetic stance. Good. It still needs to be analysed in hierarchical terms, with this observation: the hierarchy would no longer have a future if it were biological (there will always be stronger and weaker people, whether we like it or not,

De gauche à droite from left: *Homme de terre*. 2022. Fusain, peinture à l’huile, pastel sur toile, charcoal, oil paint, pastel on canvas. 150 x 250 cm. Polyptyque du sport (détail). 2018. Aquarelle, fusain, peinture à l’huile, pastel, crayon de couleur sur toile, sur bois, feuilles d’or et d’argent watercolour, charcoal, oil paint, pastel, color pencil on canvas, on wood, golden and silver leaf. 200 x 700 cm ouvert opened. (© Fabrice Hyber)

whether or not we correct it by means of levelling laws). Your positioning bypasses the competition: everyone, as much as possible, finds themselves in the same bath of art, culture and creative life. The artist is in the middle of the world and in the middle of others. He is no longer the first amongst his peers or amongst humans. You operate horizontally, against the classic verticalisation of power. Your interest in environmental issues has been well-documented: you plant trees, you create eco-responsible structures, restaurants, educational networks and venues, etc. This interest appears to be related to your passion for horizontality. The cult of life experienced in all its ramifications, from the immediate to the cosmic, has the effect of plunging us into a “hyperobjective” bath of nature, in the words of Timothy Morton, the author of *The Ecological Thought* (2018). We are each no longer a “being,” a “self,” an “ego,” but a mass of cells connected to all the cells in the world, a component of the living universe offered to all its extensions.

Next to nothing and a totality all at once, and in constant circulation.

FH It is always surprising to see that what is weak somewhere or at one time is strong elsewhere or at another time. That balance nourishes me intellectually. Balance is probably one of the important components of ecology. Ecology must integrate the absence of compromise: everything is absorbed, swallowed, digested ceaselessly. As in politics, where each new element overturns the sum of previous choices. Ecology is a living matter that objectively evolves to the rhythm of new creations. If it opposes this rhythm, it is doomed to disappear. Ecology is every level of the living universe.

I think the notion of “everything possible” or “anything is possible” is paramount. We choose a path, then we assimilate its effects in order to continue, but then a child is born or a virus appears and everything is called into question. “Constructing” nature as we have done, by inventing its existence rather than experiencing it from within, following its own measures and rhythms, is an outdated approach. I learned this by looking at plant systems, from which I extrapolate my own functioning. I look at what animals do, despite the fact that they are often too close to us. What is a pet, anyway?

UNCOMPROMISING ECOLOGY

PA A denatured being? But you could also look at it another way. The human who needs the company of the animal is similarly denatured: he rejects his condition, for various reasons. Because it’s boring, lonely, human, all too human. Boris Nordmann, who calls himself an “artist-researcher in inter-species dialogue,” organises very successful collective performances where we can imagine ourselves, his audience, as a wolf, or a spider. Increasing one’s potency by multiplying it, by inventing it, by all means, even dehumanisation? That is the very definition of artistic creation, all told.

FH Experiencing the work of Joseph Beuys, one of the pillars of ecology understood as political potency, I realised the difference between potency (that which is acquired) and power (that which makes things happen). Combining biological science and philosophy but also mathematics, in particular quantum thought, which I also deal with in my work, means permanently putting things into perspective. I like to proceed in this way, it’s a joy. ■

Translation: Juliet Powys

Paul Ardenne is an art historian, art critic and writer. He is the author of the essay Un art écologique (BDL/La Mulette, 2019) and the novel L’Ami du Bien (BDL/La Mulette, 2020). Forthcoming: L’Art en joie. Esthétiques de l’humanité joyeuse (BDL/La Mulette, 2023).

Caroline Achaintre est née en 1969. Ces dernières années, son œuvre a bénéficié d'une importante visibilité : expositions personnelles à la Tate Britain en 2015, au MO.CO. à Montpellier en 2019, au CAPC-musée d'art contemporain de Bordeaux et à la fondation Giuliani de Rome en 2020, au Kunstmuseum de Ravensburg en 2021... L'artiste a également participé aux expositions collectives récentes sur la céramique : *les Flammes* au musée d'Art moderne de Paris en 2021 et *Contre-nature* au MO.CO. en 2022. Son travail se décline entre de grandes réalisations en laine tuftée, qui peuvent s'apparenter à des tapisseries, et la céramique, auxquelles se sont ajoutées des structures en vannerie. Les formes peuvent évoquer des masques primitifs, des figures inquiétantes et fantastiques. Son œuvre est donc très représentative d'une évolution de la scène contemporaine vers des travaux qui affirment leur matérialité, voire un lien avec l'artisanat. Romain Mathieu, qui s'intéresse aux pratiques *craft* dans l'art contemporain, ne pouvait que la rencontrer.

CAROLINE ACHAINTRE MATÉRIALITÉS

conversation avec Romain Mathieu



■ **Romain Mathieu** Je voudrais d'abord revenir sur votre « expérience européenne » : vous êtes née en France, avez grandi en Allemagne, puis étudié à Londres, où vous vivez aujourd'hui. Cette expérience vous a peut-être rendue moins réceptive aux questions d'identités que déjouent vos œuvres, souvent ambiguës, convoquant plusieurs registres et, finalement, peu « identifiables ».

Caroline Achaintre Je suppose que vous avez raison. Pendant longtemps, je n'ai jamais remis en question les circonstances dans lesquelles j'ai grandi. Maintenant, avec le recul, je me rends compte que j'ai été un enfant européen. Je n'avais que deux ans lorsque j'ai quitté la France pour l'Allemagne et j'ai grandi dans le contexte allemand de l'après-guerre, où le sentiment de nationalité était brisé – ce qui est une bonne chose à mon avis. Mais j'ai gardé le contact avec ma famille française. J'étais donc déjà habituée à être dans deux mondes différents. Qu'aujourd'hui, mon travail fasse coexister différentes sensibilités relève sans doute en partie de cet héritage. Je suis venue à Londres pour étudier au Chelsea Col-

Page de gauche *left*: *Venus*, 2021. Laine tuftée à la main *hand-tufted wool*. 230 x 100 cm. (Court. l'artiste, Art: Concept, Paris, This is Arcade, Londres, pour toutes les œuvres *for all works*; Ph. Romain Darnaud).
Ci-dessous *below*: Caroline Achaintre. (Ph. Renata Hegy)

lege of Art and Design et ma perception de l'art contemporain a sans doute été façonnée par cela. C'est donc un triangle, et tout ces éléments sont présents dans mes œuvres d'une manière ou d'une autre.

RM Vous avez une galerie à Paris, Art: Concept. Votre travail a été montré récemment dans de nombreuses expositions collectives ou personnelles en France. Quel regard portez-vous sur la scène de l'art en France et en Angleterre? Voyez-vous des différences entre les deux?

CA Mon travail bénéficie d'un appui en France, et ce depuis de nombreuses années. Je pense que c'est vraiment fascinant ce qui se passe ici dans l'art contemporain. Les scènes sont difficilement comparables. Quand je suis arrivée à Londres en 1998, c'était l'époque de ce que j'appelle le post-conceptualisme. Maintenant, ça a complètement changé. L'art est davantage basé sur les processus. Mais j'ai l'impression que cette ouverture à la matérialité a eu lieu en France plus tôt qu'au Royaume-Uni et assurément plus tôt qu'en Allemagne. Quand j'ai commencé à travailler avec le *tufting* – on appelle ça de la tapisserie maintenant mais ce n'est pas tissé –, j'ai toujours été amenée à le justifier ou à le classer : est-ce de l'art ou de l'artisanat? Serait-ce du post-féminisme? Ce qui

est déjà une meilleure question. D'autres me demandaient : pourquoi faire des choses avec vos mains? Aujourd'hui, on voit beaucoup d'artistes qui travaillent de cette façon. J'ai senti qu'il y avait une certaine ouverture en France, surtout lorsque j'ai débuté mon travail avec la céramique.

RM Vous avez indiqué que votre décision d'utiliser la laine était un choix conceptuel, lié à votre intérêt pour le concept « d'inquiétante étrangeté », et pas celui d'une pratique artisanale. Néanmoins, dans votre travail, les matériaux, la main jouent un rôle essentiel. La vannerie s'est ensuite ajoutée à la laine et à la céramique. Il y a donc bien un lien à l'artisanat. Comment s'articulent ces trois médiums et quelle relation entretiennent-ils à l'artisanat?

INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

CA Avant de devenir artiste, j'ai travaillé en tant que forgeron. Après le baccalauréat, je voulais d'abord voyager, puis faire quelque chose avec mes mains. Ce n'est qu'ensuite que je me suis rendue compte que je voulais m'inscrire dans une école d'art. J'ai étudié pendant deux ans en Allemagne. Je suppose que j'ai capté l'esprit de ce que j'appelle le travail post-conceptuel et j'ai essayé de me débarrasser de la matérialité. J'ai expérimenté avec le film, la photographie. C'était toujours assez opulent mais avec des matériaux non tridimensionnels. Quand je suis allée au Chelsea College, j'ai dû décider par où je voulais commencer et j'ai choisi de « combiner les médias », mais très vite, j'ai recommencé à fabriquer des objets. Je pense que j'ai toujours eu ces deux affinités mais je ne pourrais jamais nier mon attraction pour la matérialité. Apprendre vraiment correctement un métier artisanal implique une certaine lourdeur et une moralité, et je ne voulais pas intégrer cela. Quand j'ai débuté au Chelsea College, c'était encore très conceptuel et il y avait beaucoup de discussions sur nos motivations, sur pourquoi on faisait les choses. J'ai commencé à faire des dessins à l'encre. J'ai été attirée par l'inconscient, l'« inquiétante étrangeté » exposée par Sigmund Freud, et pour cette raison, utiliser un matériau domestique était une décision conceptuelle. L'inquiétante étrangeté est comme une espèce de fantaisie, un esprit qui sort de quelque chose que vous voyez sous un jour différent mais qui est peut-être déjà là.

Au département textile, j'ai eu une initiation technique et j'ai vraiment aimé travailler avec mes mains. J'ai immédiatement adhéré à la méthode du *tufting* parce que c'est assez physique. On ne voit pas vraiment immédiatement ce que l'on fait – la laine est tuftée de l'arrière –, c'est relativement rapide (par rapport au tissage) et ça a une forte présence. Je n'aurais jamais pensé travailler avec de la laine avant. Ce matériau peut être lourd, séduisant,



affreux aussi, et j’apprécie beaucoup tous ces aspects. Il faut vraiment avoir une certaine quantité de laine tuftée pour que quelque chose commence à apparaître. C’est une travail additif : on commence et on crée cette apparition. C’est un processus qui me convenait vraiment bien, avec la combinaison d’une esquisse et de la réaction à ce qui se passe dans la toile : c’est une façon très expressionniste de travailler.

Je pense que j’ai toujours voulu être sculpteur, mais je réfléchis plutôt en deux dimensions. Je voulais investir davantage l’espace et j’ai commencé à travailler la céramique avec ce désir. J’essaie de créer tout un environnement, un langage. Dès mes débuts, je me suis également intéressée aux collections, de la préhistoire à l’ethnographie, donc pas seulement aux collections d’art mais aussi à toutes sortes de collections spécialisées. J’aimerais donc créer un univers dans lequel on peut entrer de manières différentes. J’aime aussi travailler différents matériaux. L’argile est un matériau que je n’avais jamais utilisé auparavant, pas même quand j’étais enfant. Il est très réactif, peut-être beaucoup plus direct que le *tufting* pourrait-on dire. Il peut aussi être très séduisant, et très brutal et tant d’autres choses. J’ai commencé le *tufting* en 2000, le travail avec la céramique est arrivé peut-être six ou sept ans après et il y a une très forte correspondance avec chaque

matériau. Le rythme de travail est très différent. J’aime aussi le fait que les œuvres en céramique peuvent être puissantes et fragiles en même temps. La laine tuftée n’est pas vraiment fragile mais c’est du textile et le textile a quelque chose de très vivant. Enfin, l’argile et la laine sont des matériaux à la portée de tout le monde.

Je n’ai pas fait beaucoup de vannerie. C’est une technique que j’ai expérimentée uniquement en collaboration avec d’autres. La première pièce, je l’ai faite toute seule, mais j’ai atteint mes limites. J’aime beaucoup travailler avec les espaces d’exposition, l’agencement, l’architecture d’une certaine façon, et les pièces en vannerie sont souvent comme des écrans, façonnées pour être une forme à la manière d’un dessin dans l’espace.

RM Si la céramique, la laine, la vannerie dans une certaine mesure, font partie de nos environnements quotidiens, elles ont aussi une dimension primitiviste.

CA Oui, tout à fait. Je me suis intéressée aux expressionnistes, aux surréalistes, à André Breton et même à Picasso. J’ai commencé à regarder leurs énormes collections de masques africains. C’était une autre époque. Pour ce qui est de l’art préhistorique, c’est un dialogue très direct avec une certaine simplicité. C’est une ouverture aux choses de ce monde et

d’un autre monde, la combinaison des deux, associée également à l’idée animiste que les objets et les sujets peuvent être liés. J’ai l’impression que le dialogue entre les matériaux et moi-même est identique à celui d’il y a des siècles. Je n’essaie pas de copier : ma connexion avec ces pièces provient de la visibilité des matériaux, de l’immédiateté de l’apparence. Je pense que nous sommes bien plus qu’un seul personnage. Pour revenir à votre question à propos de mes origines, il y a tellement d’influences qui nous échappent. J’ai vraiment fait beaucoup d’œuvres avec l’idée que plus d’une entité doit partager un corps. Il y a un glissement entre l’objet et le sujet mais aussi une coexistence entre sujets différents. Cet aspect ouvre vers une relative performativité des pièces. Je n’ai fait qu’une seule performance mais j’aime le fait que les œuvres aient cette potentialité.

TRANSGRESSION

RM On trouve aujourd’hui chez plusieurs artistes cette association entre une dimension fantastique ou primitiviste et une pratique reliée à une forme artisanale. Convoquer le fantastique ou l’animisme est-il une manière de montrer une autre relation au monde, à la nature ?

CA Il y a assurément un lien. Pour moi, l’art est un moyen d’évasion. C’est une porte vers une autre façon de voir les choses ou de les faire bouger.

RM Cet intérêt pour la matérialité est, comme vous le disiez, une évolution récente après le post-conceptualisme. Les expositions sur la céramique auxquelles vous avez participé sont symptomatiques de cette évolution et je pense que la biennale de Venise de 2017 était assez emblématique de ce changement.

CA Pour moi, c’était l’édition de 2013, avec les peintures de Hilma af Klint. C’était un changement non seulement en termes de matérialité, mais aussi en faveur d’un regard porté sur notre intériorité. Il était à nouveau légitime de regarder en soi.

RM Vous avez aussi utilisé le cuir. Vous remarquez que le mot « fétiche » a deux significations, l’une religieuse et l’autre sexuelle. Je sais que vous avez été une lectrice de Georges Bataille.

CA Je pense que la transgression est une grande source d’énergie. J’ai lu Bataille pendant ma jeunesse. Cela m’a vraiment formée.

De gauche à droite *from left*: Sir Lieu. 2021. Porcelaine. 27 x 24 x 5 cm. (Ph. Romain Darnaud). **Caroline Achaintre, Permanente.** Vue de l’exposition *show view* Fondazione Giuliani, Rome, 2020. Au premier plan *foreground* Observateur, 2019, bambou et osier *bamboo and wicker*. (Ph. Giorgio Benni)



Julia Kristeva et Georges Bataille m’ont ouvert les yeux sur la transgression, sur le fonctionnement de notre esprit et sur l’énergie. Je ne travaille pas forcément avec des provocations, mais je veux vraiment que les choses aient cette énergie aussi. C’est pourquoi j’utilise de nombreux matériaux, pas forcément artistiques. Le lien avec la sexualité n’est pas nécessairement explicite. Le cuir est difficile à utiliser parce qu’il est très chargé. Mais j’aime travailler avec cette forme de charge. J’ai fait quelques œuvres qui associent le cuir et la céramique. J’essaie de ne pas faire des choses trop évidentes.

RM Peut-être que la plus importante transgression dans votre travail se situe au niveau des catégories, des identités. Il croise le beau et le repoussant. Vos dessins se situent également entre abstraction et figuration. J’ai récemment proposé le terme d’« impure » pour la peinture qui se situe dans cet entre-deux (1).

CA Ce doit être ainsi. La relation avec soi doit se faire de manière physique. J’aime l’idée de « l’impur ». Je pense que ce n’est pas si facile, mais c’est l’endroit où j’aimerais me situer. ■

Traduit de l’anglais par Juliet Powys

1 Voir le dossier « Abstractions impures », *artpress* n°485, février 2021.

Romain Mathieu est critique d’art, enseignant à l’École supérieure d’art et design de Saint-Étienne et co-commissaire d’Après l’école, biennale artpress des jeunes artistes, Saint-Étienne 2020 et Montpellier 2022.

The work of Caroline Achaintre (born 1969) has enjoyed considerable visibility in recent years: solo exhibitions at the Tate Britain in 2015, at MO.CO. in Montpellier in 2019, at the CAPC in Bordeaux and at the Giuliani Foundation in Rome in 2020, at the Kunstmuseum in Ravensburg in 2021... She has also taken part in recent group exhibitions on ceramics (*Les Flammes* at the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris in 2021 and *Contre-nature* at MO.CO. in 2022). Her work ranges from large tufted wool creations reminiscent of tapestries, to ceramics, and to a lesser extent to basketry structures. The forms, by turns disturbing and fantastic, sometimes evoke primitive masks. Her work is therefore part of an evolution that is currently underway in the contemporary scene, with works that affirm a form of materiality, or even a link with craft practices. Romain Mathieu, who is interested in craft practices in contemporary art, could not pass up the opportunity to meet her.

CAROLINE ACHAINTRE MATERIALITY

conversation with Romain Mathieu

Romain Mathieu First of all, I would like to go back over your “European experience”: you were born in France, you grew up in Germany and then you studied in London, where you currently live. I imagine that this experience has played a role, perhaps in making you less receptive to identity-based issues which your often-ambiguous works tend to evade, calling on several registers and ultimately resisting “identification.”

Caroline Achaintre I guess you are right. For a long time, I never questioned the circumstances in which I grew up. Now, as I’m getting older, I realise that I was a European child. I was only two years old when I moved to Germany from France, and I grew up in this post-war German context with a broken sense of nationality—which is a good thing, I think. But I kept in touch with my French family. So I was already familiar with being located in two different worlds. When I now see my work aiming to draw attention to different poles of sensibility, it is certainly part of that. I came to London to study at the Chelsea College of Art and Design and my perception of contemporary art was quite formed by that. So it’s a triangle, and it’s all somehow present in my works.

RM You have a gallery in Paris, Art: Concept. Your work has been shown recently in a number of group and solo exhibitions in

France. What is your perspective on the French and English art scenes? Do you see any differences between the two?

CA My work has been well received in France for many years. I think it’s really exciting what is happening here in terms of contemporary art. It’s hard to compare the two. When I went to London in 1998, it was the time of what I call post-conceptualism. Now things have definitely changed, it’s more process-based. But I feel that this openness to materiality happened earlier here than in the UK, and definitely earlier than in Germany. When I started working with tufting—it is called tapestry now but it’s not woven so it’s not exactly tapestry—I always had to justify or to classify: is it art or craft? Is it post-feminism? That is already a better question but other people asked me: why are you making things with your hands? Nowadays you see a lot of artists working this way. I felt that there was a certain openness in France, mostly when I started my work with ceramics.

RM You have stated that your decision to use wool was a conceptual choice, linked to your interest in the concept of “uncanniness,” and not that of a craft practice. Nevertheless, materials and handicrafts play an essential role in your work. Basketry, which also features amongst your tech-

niques, was later added to your repertoire along with wool and ceramics. So there is effectively a link to craftsmanship. How are these three mediums articulated and what is their relationship to craft?

UNCANNINESS

CA Before I became an artist, I worked as a blacksmith. After I graduated from high-school, I first really wanted to travel, then do something with my hands. At one point I realised that I wanted to go to an art school. I studied in Germany for two years. I guess I caught the spirit of what I call post-conceptual work as well, and I tried to rid myself of materiality. I experimented with films, photography: it was always quite opulent but with non-three-dimensional materials. When I went to Chelsea, I had to decide where I wanted to start and I chose to “combine medias,” but very quickly I started making objects again. I think I have always had those two affinities but I could never deny that I was attracted by materiality.

If you really learn a craft properly, it also comes with a certain heaviness and morality, and I didn’t want to take that on board. When I started at Chelsea, it was still quite conceptual and there were lots of discussions about our motivations for why we did it. I started making ink drawings. I was attracted by the unconscious, the uncanny of Sigmund Freud. For this reason, it was a conceptual decision to use a domestic material. The uncanny is like a kind of fantasy, a spirit which comes out of something you see in different light but maybe it’s already there.

In the textile department, I was introduced to the techniques and I really liked working with my hands. So I responded really well to the tufting method because it’s quite physical, you don’t really immediately see what you’re doing—the wool is tufted from the backside—, it’s relatively quick (compared to weaving) and it has a strong presence. I had never thought I would ever work with wool. This material can be heavy, seductive, awful as well, and I really like all those aspects. You really have to have a certain amount of tufted wool so that something starts to appear. It’s an additive kind of work: you start and you create this apparition. It’s a process that really suited me well, with the combination of outlining a plan, and also reacting to what happens in the canvas: it’s quite an expressionist way of working.

I think I always wanted to be a sculptor but I think in quite a two-dimensional way. I still wanted to block the space more, so I started working with ceramics on the basis of this desire. I try to create this whole environment or language. I was also interested from the outset in collections, from prehistory to ethnography, so not just art collections but also all kinds of niche collections. So I’d like to

create a universe where you can enter by heading in different ways. Also, I like working with different materials. Clay is a material that I had never used before, not even as a child. It’s very responsive, much more direct maybe than tufting. It can be also very seductive and very brutal and so on. I started tufting in 2000, the ceramic work took place maybe six or seven years later, and there is a really great correspondence with each material. It’s a different timeline. I also like that ceramic pieces can be powerful but fragile at the same time. The tufted wool is not really fragile but it is a textile and has a lot of life in it. Clay and wool are materials that are accessible to everyone.

As for basketry, I haven’t done it that many times. It’s a technique I have only worked on collaboratively with others. I made the first piece myself, but I reached my limits. I really like working with exhibition spaces, the layout, the architecture too in a certain way, and the pieces in basketry are often like screens put together to become a shape like a drawing in the space.

RM Whilst ceramics, wool and basketry are part of our daily environment, to some extent, they also have a primitive dimension.

TRANSGRESSION

CA Yes, definitely. I was interested in the Expressionists, the Surrealists, André Breton and even Picasso. I started to look at their huge collections of African masks. It was a different time then. In terms of the prehistoric work, it was a very direct dialogue with a certain simplicity. It’s an openness to things from this world and another world, the combination of the two, and also with the idea of animism, the idea that objects and subjects can be related. I feel that the dialogue between the materials and me is the same as it would have been centuries ago. I don’t try to copy: my connection with these pieces stems from the visibility of the materials, and the directness of their appearance.

I think we are more than one persona. To come back to your first question about where I come from, there are so many influences we are not aware of. I really made quite a few pieces with the idea that more than one entity has to share a body. There is a shift between object and subject but also a coexistence of different subjects. This aspect opens up a relative performativity of the pieces. I only made one performance, but I like pieces to have this potentiality.

RM This association between a fantastic or primitive dimension and a practice related to a craft form can be found in the work of several contemporary artists. Is summoning fantasy or animism a way to show another relationship to the world, to nature?

CA It’s definitely connected. For me art is a means of escapism. It’s a gateway to another possibility of seeing things or making things happen.

RM As you were saying, this interest in materiality is a recent evolution, after post-conceptualism. The ceramic exhibitions in which you have taken part are symptomatic of this evolution and I think the Venice Biennale in 2017 was quite emblematic of this change.

CA For me, it was the Venice Biennale in 2013, with the paintings of Hilma af Klint. It was a shift not only in terms of materiality but in terms of inward looking. It was good enough again to just look inside yourself.

RM You have also made use of leather. You remarked that the word “fetish” has two meanings, one religious and one sexual. I know that you have been a reader of Georges Bataille.

CA I think transgression is a great source of energy. I read Bataille during my early years and then it really formed me. Julia Kristeva and Georges Bataille definitely opened my eyes to the idea of transgression, to the functioning of the mind and to energy. I don’t necessarily work with provocations, but I really want things to have this energy as well. That’s why I use a number of different materials, not necessarily art materials but everyday materials. The link with sexuality is not necessarily explicit. Leather is difficult to use because it’s so charged. But I like to work with a certain kind of charge. I made some pieces with leather and ceramic combined. I try to make things not too obvious.

RM Perhaps the most important transgression in your work takes place on the level of categories and identities. It conjugates beauty and repulsiveness. Your drawings are also located midway between abstraction and figuration. I recently suggested the term “impure” to describe paintings located in this liminal space. (1)

CA It has to be that way. The relationship with yourself must be physical. I like the idea of “impure.” I think it is not so easy, but that’s where I would like to be situated. ■

¹ See the section “Impure Paintings,” *artpress* n°485, February 2021.

ÉTAT DES LIEUX STATE OF PLAY

LA DÉFINITION DE CE QUI, EN 1972, S’APPELAIT ENCORE « LES AVANT-GARDES » ET PAS ENCORE « L’ART CONTEMPORAIN », S’EST CONSIDÉRABLEMENT COMPLEXIFIÉE AU COURS DU DEMI-SIÈCLE, ET SON PÉRIMÈTRE ÉLARGI. LE MARCHÉ DE L’ART N’AIDE PAS BEAUCOUP À Y VOIR CLAIR! POUR DIRE CE QU’IL EN EST ET NOUS AIDER À CERNER QUAND MÊME CE QUI EST DEvenu UN PHÉNOMÈNE DE SOCIÉTÉ: UN ARTISTE D’ABORD, PUIS UN PHILOSOPHE, UNE HISTORIENNE, DES CONSERVATEURS DE MUSÉE, DES CRITIQUES D’ART.

THE DEFINITION OF “CONTEMPORARY ART,” WHICH IN 1972 WAS STILL REFERRED TO AS “THE AVANT-GARDE,” HAS BECOME CONSIDERABLY MORE COMPLEX OVER THE COURSE OF THE PAST FIFTY YEARS, AND ITS SCOPE HAS BROADENED. THE ART MARKET IS NOT MUCH HELP IN MAKING SENSE OF IT! VARIOUS CONTRIBUTORS WERE CALLED UPON TO SHED LIGHT ON THE SITUATION AND TO HELP US PIN DOWN WHAT HAS BECOME A SOCIAL PHENOMENON: FIRST AN ARTIST, THEN A PHILOSOPHER, A HISTORIAN, MUSEUM CURATORS, ART CRITICS.

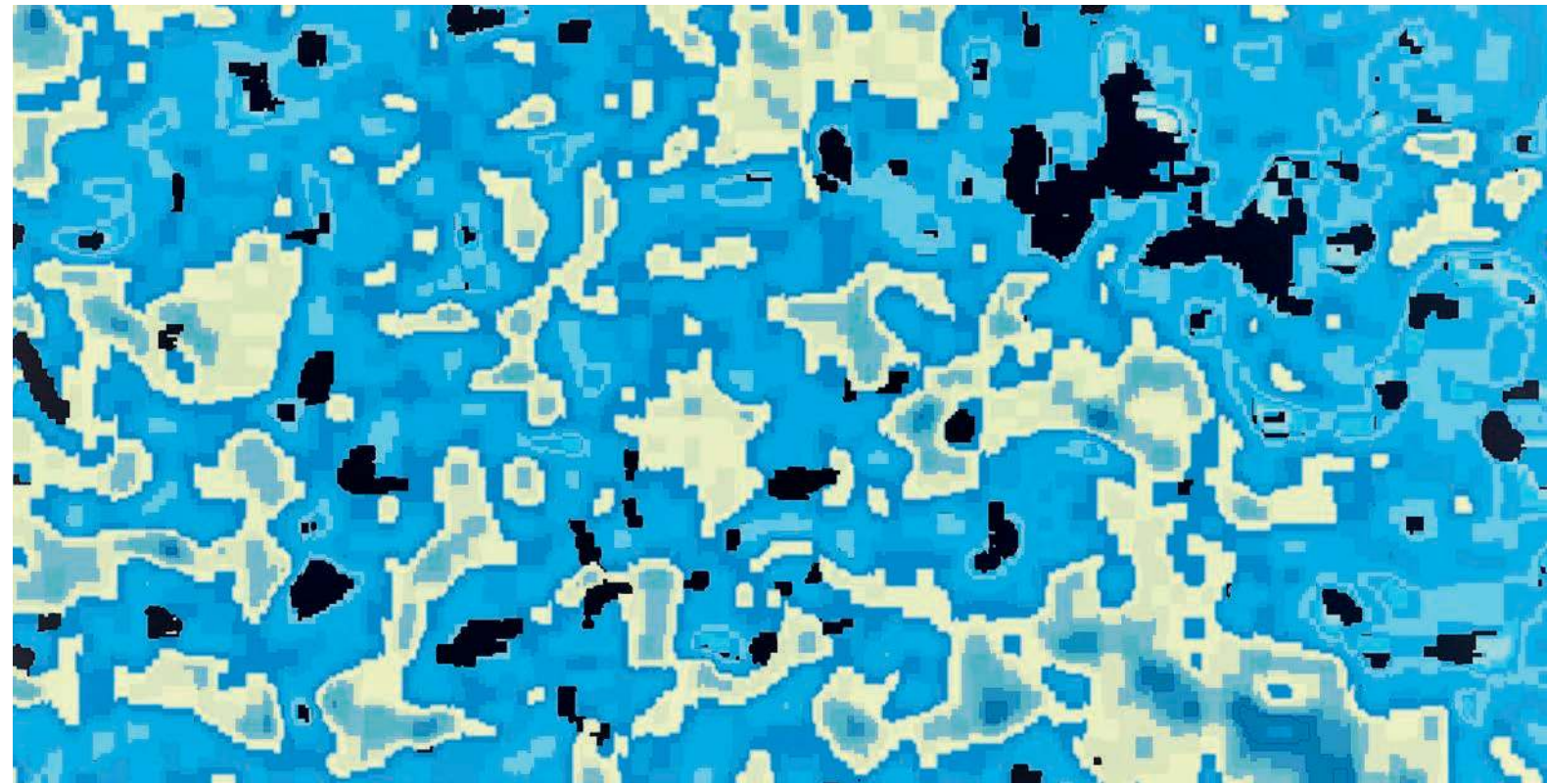


Figure majeure de l'art conceptuel et d'une « autre » photographie, Jan Dibbets a aussi été un acteur et témoin particulièrement important du milieu de l'art contemporain occidental à l'ère de sa prétendue dématérialisation. Il a notamment servi d'intermédiaire à Harald Szeemann pour son exposition *Quand les attitudes deviennent forme* (1969) amorcée suite à une visite de l'atelier de l'artiste néerlandais. Pour avoir travaillé à la même époque avec les marchands Konrad Fischer, puis Gian Enzo Sperone, Yvon Lambert et Leo Castelli, Dibbets a pu aussi observer les mécanismes du marché de l'art. Il a semblé opportun à Erik Verhagen, familier de son œuvre et commissaire de son exposition au Musée d'art moderne de Paris en 2010, d'interroger l'artiste sur ce qu'est devenu aujourd'hui le monde de l'art contemporain dont la décadence équivaldrait à ses yeux à la chute de l'Empire romain.

Final C. 2020. Impression numérique sur Dibond digital print. 125 x 250 cm. (Ph. Achim Kukulies, Düsseldorf; Court. l'artiste et Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf)

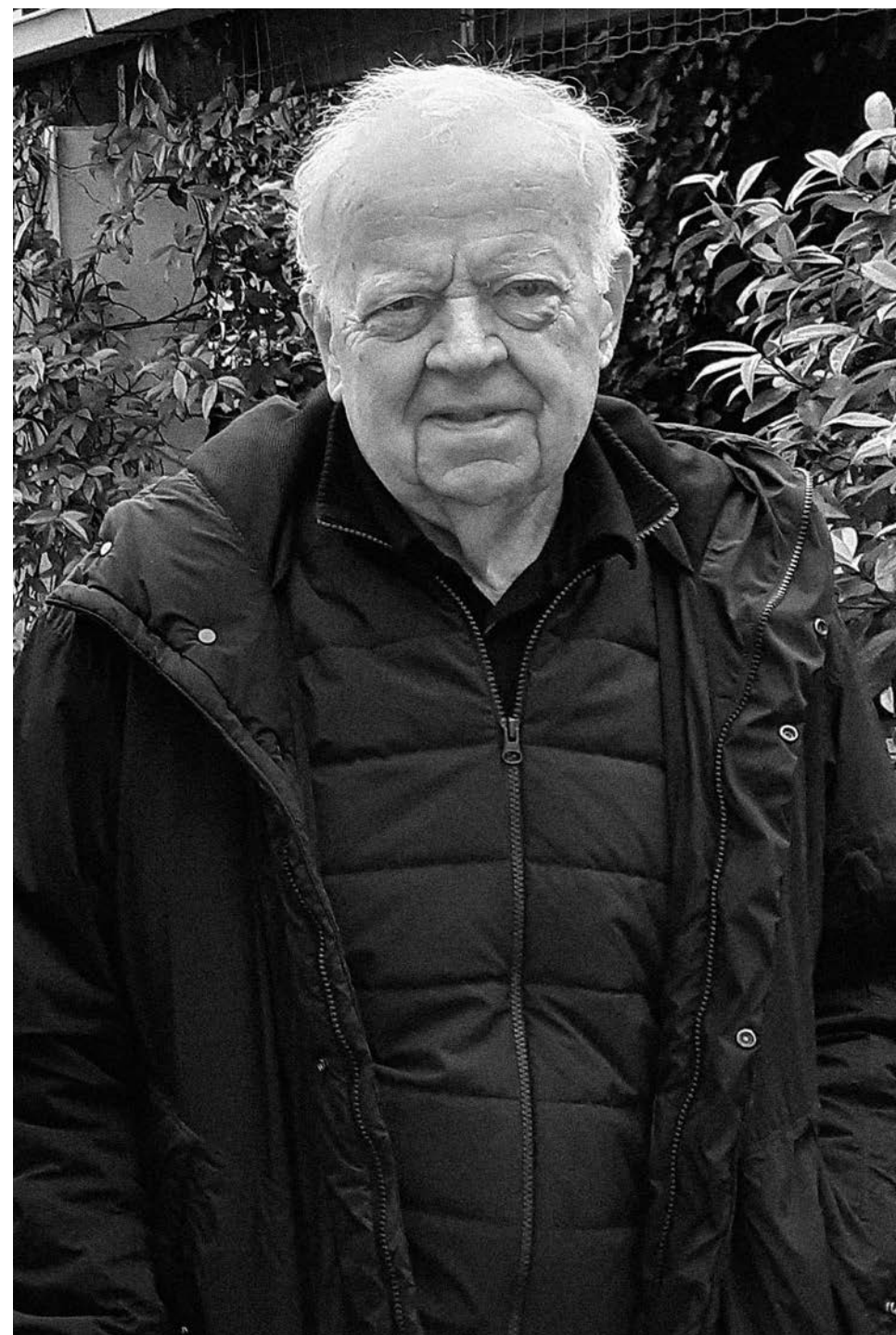
■ **Erik Verhagen** Quel regard portes-tu sur le monde de l'art contemporain et quelles sont selon toi les grandes différences entre la fin des années 1960 et le début des années 1970 et aujourd'hui ?

Jan Dibbets Je suis conscient que la réponse que je vais te donner peut sembler « exagérée ». J'ai toujours accueilli les nouveautés en matière d'art contemporain avec enthousiasme jusqu'il y a cinq ou six ans. Mais ces dernières années ont été difficiles. Je ne pense pas que ce soit lié au fait d'avoir vieilli mais à une forme de stupéfaction. La différence fondamentale est due à l'injection massive de l'argent dans le monde de l'art. Quand j'ai commencé, l'argent ne jouait absolument aucun rôle. À l'époque, l'équivalent de 3 000 ou 4 000 euros pour une œuvre sérieuse constituait déjà une somme conséquente pour des artistes notoires. Idem pour les « maîtres ». Je

me souviens que Burton Tremaine, le collectionneur qui possédait *Victory Boogie Woogie* de Mondrian avait déclaré qu'il ne se séparerait pas de son tableau à moins de 10 millions de dollars, devenant à l'époque de sa déclaration la risée de tout le monde (1). À un moment donné, 10 millions de dollars ne valaient soudainement plus rien. Et tout d'un coup, on a vu émerger une génération de jeunes artistes dont les œuvres se négociaient entre 100 000 et 150 000 dollars. Il y a eu un malaise. Peu nombreux étaient ceux à mon époque qui se lançaient dans des études d'art. Et compte tenu des mutations du marché, les académies d'art ont commencé peu à peu à s'étoffer. À la fin des années 1960, il n'y avait pas d'argent dans le monde de l'art. Quand j'ai annoncé à mon père, après l'obtention de mon bac, que je voulais intégrer une académie d'art, il a pleuré. C'est la première fois que je l'ai vu pleurer. Il a dit à ma mère : « Le garçon veut ruiner son avenir. »

JAN DIBBETS LA CHUTE DE L'EMPIRE

conversation avec Erik Verhagen



EV C'est donc l'argent qui a changé la donne ?

JD Il y eut soudainement tellement d'argent qu'il fallait trouver un moyen de le dépenser. Des gens riches avaient tout sauf une culture. Et ils ont décidé d'en faire l'acquisition. Ils ont acheté et achètent de l'art qu'ils ne comprennent pas et ont de facto besoin de conseillers. Leur truc, c'est « l'art moderne » cher.

EV Penses-tu que la création en a souffert ?

JD La dernière mouvance importante de l'art américain a été le minimalisme. Après, il y a eu l'art conceptuel qui s'est manifesté parallèlement en Europe. C'était la première fois, après la guerre, qu'une tendance se développait simultanément en Europe et aux États-Unis. La situation était à nouveau équilibrée. C'était un signe. Mais l'argent a généré

une décadence. L'art est devenu un investissement. Et cela a causé des dégâts. Et puis il y a eu toujours plus d'argent et on a commencé à manipuler les choses. La valeur financière est devenue le seul repère. Je compare la situation à la chute de l'Empire romain.

GALERIES OLD SCHOOL

EV Évoquons si tu le veux bien ta trajectoire ou plutôt comment elle a su s'inscrire dans ou subir l'évolution de cet Empire. Comme tu l'as déjà sous-entendu, les questions de cote ou de valeur financière des œuvres n'avaient au début de ta carrière pas ou peu d'importance.

JD Aucune. Et j'étais pauvre. Les artistes de ma génération ne se préoccupaient pas de ces questions. On était fier de pouvoir survivre. Tout en ayant des revenus complémentaires. Même les artistes américains comme

Jan Dibbets. 2021. (Ph. Séverine Denoël)

Sol LeWitt ou Robert Ryman avaient un travail alimentaire, étaient gardiens dans des musées, etc. J'avais pour ma part la chance de pouvoir enseigner. Et en matière d'art « contemporain », seuls le pop art et la peinture *colorfield* valaient très cher à l'époque.

EV Tu étais pourtant, dans la première moitié des années 1970, l'un des rares artistes conceptuels à bien vivre de son travail. Comment te l'expliques-tu ?

JD Mes œuvres à base de photographies, un médium pas encore assimilé à l'art, ont suscité un intérêt auprès des collectionneurs. Des œuvres photographiques qui plus est compatibles avec un « concept » auquel j'avais décidé de donner une forme matérielle et visuelle. Ce qui a généré des tensions avec Lawrence Weiner ou Joseph Kosuth qui, évidemment, trouvaient ça risible.

EV Ce qui ne les a pas empêché d'emprunter une voie plus « matérielle et visuelle » par la suite.

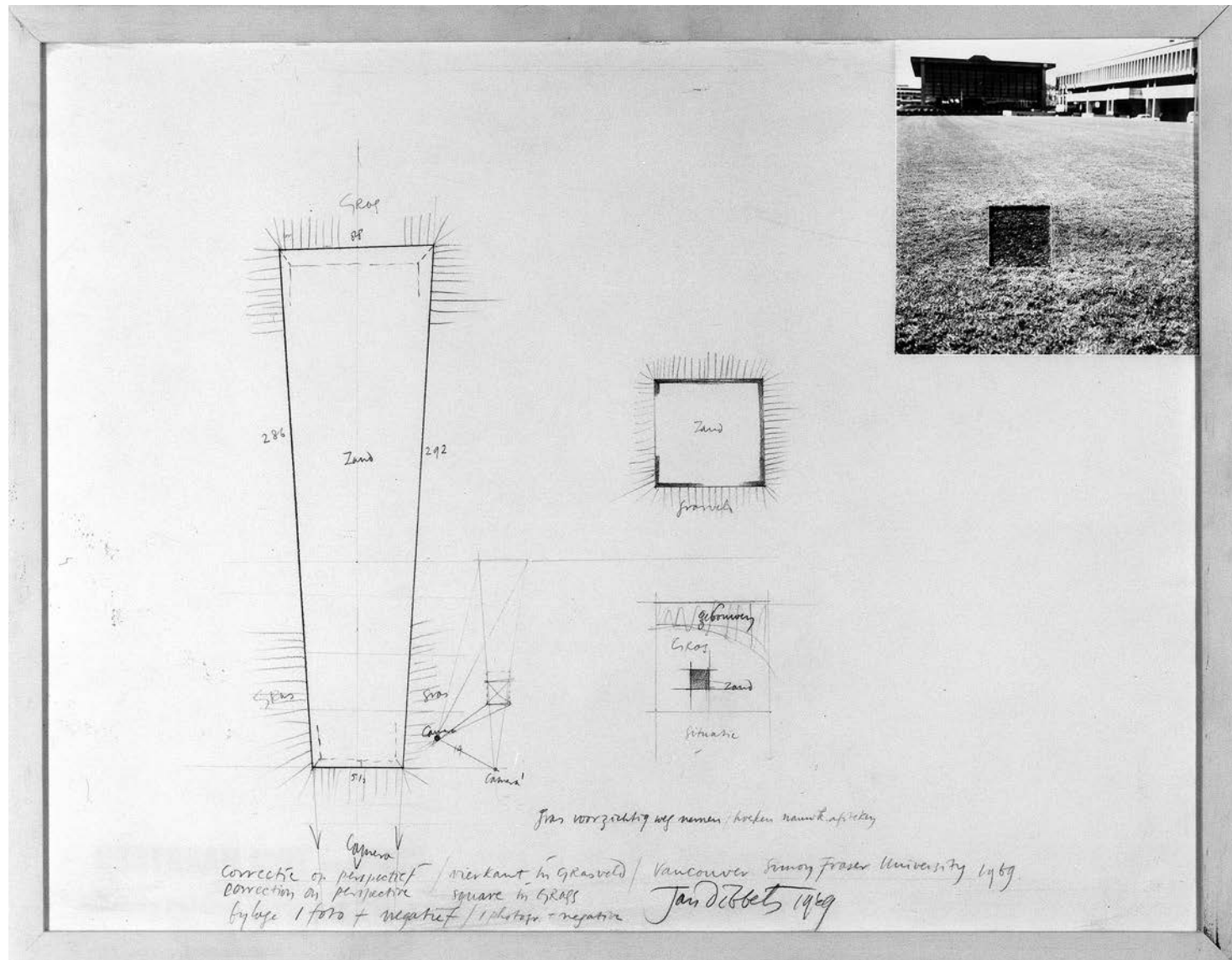
JD Oui, plus tard, mais c'est un sujet tabou...

EV Dirais-tu que la manière, ta manière, de travailler avec les galeristes a évolué ces trente-quatre dernières années ?

JD Non. Car je continue à collaborer avec des galeries « old school ».

EV Ta génération d'artistes a-t-elle su s'adapter aux transformations du marché ?

JD On n'en a pas vraiment profité. Cela a surtout été le cas des générations suivantes. Celle de Cindy Sherman. Nous n'avons jamais bénéficié de tels revenus, exception faite et sur le tard de John Baldessari, même si certains, comme Daniel Buren ou Kosuth, ont, moi compris, bien gagné leur vie à partir des années 1970. Mais c'est encore une fois incomparable avec ce qui s'est produit après. Le monde de l'art conceptuel, quand bien même international, était différent. Plus petit aussi. On avait une vue d'ensemble. Et le climat dans lequel j'ai évolué était par ailleurs bien plus « amical » qu'aujourd'hui. On connaissait les collectionneurs. Nous étions amis avec les galeristes et entre artistes. On s'encourageait mutuellement. Il n'y avait pas d'animosité. Sauf entre Weiner et Kosuth qui se sont toujours disputés. Les galeristes s'entendaient bien entre eux. Il n'y avait pas de jalousie. Ni de concurrence. Tu pouvais aussi te lier d'amitié avec des marchands avec lesquels tu ne collaborais pas ou peu. Paula Cooper était une amie et j'ai participé à des expositions collectives chez Virginia Dwan. Mais je n'ai



jamais été un artiste de l'une ou l'autre galerie. Il faut rappeler aussi que le marché de l'art conceptuel, résolument modeste au regard des prix pratiqués aujourd'hui, s'est vraiment établi une fois cette tendance révolue. À la fin des années 1970, si l'on part du principe que son âge d'or correspond à la fourchette 1967-1977.

LAVAGE DE CERVEAU

EV Tu as longtemps enseigné et tu as été en permanence au contact des plus jeunes générations. Comment ont-ils vécu cette mutation ?

JD Qu'ils soient les meilleurs ou non, ils sont perdus. Ils subissent un lavage de cerveau avant même d'avoir eu l'opportunité d'entamer une réflexion. L'argent étant devenu le seul repère, ils jugent leur propre travail à l'aune de cet indicateur.

EV Donc un « bon » artiste est aujourd'hui un artiste cher ?

JD C'est un artiste défendu par cinq galeries puissantes qui se débrouillent pour rajouter trois zéros à sa cote.

Perspective Correction – Square in Grass, Vancouver. 1969. Photographie noir et blanc et crayon sur papier b&w photograph and pencil on paper. 50 x 65 cm

EV Penses-tu que l'évolution du rôle du collectionneur a contribué à cette mutation ? Celui-ci n'avait pas encore ce pouvoir de régulation dans les années 1960 et 1970. Il n'était pas un prescripteur.

JD Ils étaient peu nombreux et marginaux. Et il n'y avait pas de « conseillers ». Pas de *art advisers*. Les galeries importantes avaient aussi la capacité de découvrir des artistes et d'inciter des institutions à les montrer. Cela ne constituait absolument pas un « risque » comme aujourd'hui.

EV Et les musées dans tout ça ?

JD Il n'y avait pas de manipulation ou de calcul dans le choix des expositions et de la programmation avant que l'argent prenne cette importance. Les responsables d'institutions échangeaient entre eux, défendaient leurs artistes, essayaient de convaincre leurs confrères et consœurs. L'argent a aussi provoqué une forme de chauvinisme et de protec-

tionnisme. Un pays riche se doit d'avoir de « bons » artistes. Ce que la rivalité entre l'Allemagne et les États-Unis a révélé. De toutes façons, les musées n'ont plus grand-chose à dire car ils n'ont plus les moyens de s'aligner sur les prix. Avant, les musées étaient les premiers à faire l'acquisition des œuvres et ce à des prix dérisoires. Ce n'est plus possible aujourd'hui. Ils n'ont plus voix au chapitre. Un musée comme le Stedelijk d'Amsterdam était considéré comme l'un des plus importants musées au monde. Il n'a plus aucun rôle. Quand bien même il vit dans l'illusion d'en avoir un.

EV C'est problématique.

JD Nous ne défendons plus notre propre culture. La décadence... ■

1 Le tableau a été vendu par Tremaine au milieu des années 1980 pour 12 millions de dollars avant d'être revendu en 1997 pour 40 millions de dollars à l'État néerlandais. À l'époque, le tableau le plus cher jamais acquis par un musée néerlandais.

Erik Verhagen est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université polytechnique Hauts-de-France.



JAN DIBBETS FALL OF THE EMPIRE

conversation with Erik Verhagen

Jan Dibbets is a major figure in conceptual art and “another” photography. He was also an actor and a particularly important witness of the contemporary Western art world in the era of its so-called dematerialisation. He notably acted as an intermediary for Harald Szeemann for his exhibition entitled *When Attitudes Become Form* (1969), which was catalysed by a visit to the Dutch artist’s studio. Having worked during the same period with dealers such as Konrad Fischer, Gian Enzo Sperone, Yvon Lambert and Leo Castelli, Dibbets was also in a position to observe the mechanisms of the art market. Erik Verhagen, familiar with his work and curator of his exhibition at the Musée d’Art Moderne de Paris in 2010, thought it appropriate to discuss with the artist what has become of the contemporary art world, whose decadence he likens to the fall of the Roman Empire.

Erik Verhagen How do you view the world of contemporary art, and what do you think are the major differences between the late 1960s and the early 1970s and today?

Jan Dibbets I am aware that my answer may seem “exaggerated.” Until five or six years ago, I always welcomed new developments in contemporary art with enthusiasm. But the last few years have been difficult. I don't think it's related to getting older, but to a form of astonishment. The fundamental difference comes down to the massive injection of money into the world of art. When I started out, money had absolutely no role to play. At the time, the equivalent of 3,000-4,000 euros for a serious work was already a substantial sum for famous artists. The same was true for the “masters.” I remember that Burton Tremaine, the collector who owned Mondrian's *Victory Boogie-Woogie*, saying that he would not part with his painting for less than \$10 million, becoming a laughing

BOU II. 2019. Impression numérique sur Dibond *digital print*. 2 x 250 x 125 cm. (Ph. Achim Kukulies, Düsseldorf ; Court. l'artiste et Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf)

stock in everybody's eyes at the time. (1) At one point, \$10 million suddenly lost all value. All at once, a generation of young artists began to emerge whose works were being negotiated for between \$100,000 and \$150,000. There was a kind of collective unease. Few people studied art in my day. And with the changes in the market, art academies have gradually begun to grow. In the late 1960s, there was no money in the art world. When I told my father, after graduating from high school, that I wanted to go to an art academy, he cried. It was the first time I had ever seen him cry. He said to my mother, “The boy wants to ruin his future.”

EV So money was the game-changer?

JD Suddenly there was so much money that people had to find a way to spend it. The super-rich had everything but culture. And they decided to buy it. They bought and still buy art that they don't understand, and therefore need advisers. Their thing is expensive “modern art.”

EV Do you think that creation suffered as a result?

JD The last major movement in American art was minimalism. Then there was conceptual art, which developed in Europe in a parallel way. This was the first time, after the war, that a trend had developed simultaneously in Europe and in the United States. The situation became balanced again. It was a sign. But the money gave rise to a form of decadence. Art became an investment. And that wreaked havoc. There was always more money and people started manipulating things. Financial value became the only benchmark. I compare the situation to the fall of the Roman Empire.

OLD SCHOOL GALLERIES

EV Let's discuss your trajectory, or rather how it was able to fit into or submit to the evolution of this Empire. As you have already implied, the issues of ratings and the financial value of the works had little or no importance at the beginning of your career.

JD None. And I was poor. The artists of my generation didn't care about these issues. We were proud to be able to survive. Whilst having additional sources of income. Even American artists like Sol LeWitt or Robert Ryman had day jobs, were museum atten-

dants, etc. I was lucky enough to be able to teach. And in terms of “contemporary” art, only pop art and colorfield painting were very expensive at the time.

EV Yet in the first half of the 1970s, you were one of the few conceptual artists to make a good living from your work. How do you explain that?

JD My works based on photographs sparked an interest amongst collectors: it was a medium which had not yet been assimilated to art. These photographic works were also compatible with a “concept” to which I had decided to give a material and visual form. This caused friction with Lawrence Weiner and Joseph Kosuth who, of course, found it laughable.

EV Which didn’t prevent them from taking a “material and visual” approach themselves afterwards.

JD Yes, later, but that’s a taboo subject...

EV Would you say that the way you work with gallery owners has changed over the past thirty-four years?

JD No. Because I continue to collaborate with “old school” galleries.

EV Was your generation of artists successful in adapting to the transformations of the market?

JD We didn’t really benefit from it. That was for subsequent generations, Cindy Sherman’s generation. We never enjoyed such in-

come, with the exception of John Baldessari, late in the day, although some artists such as Daniel Buren, Kosuth and myself have made a good living since the 1970s. But again, this can in no way be compared with what happened afterwards. The world of conceptual art, albeit international, was different. Smaller, too. We had an overview. And the climate in which I evolved was also much “friendlier” than nowadays. We knew the collectors. We were friends with the gallery owners and the other artists. We encouraged each other. There was no animosity. Except between Weiner and Kosuth, who always argued. The gallery owners got along well. There was no jealousy. There was no competition. You could also befriend dealers with whom you had little or no professional relationship. Paula Cooper was a friend, and I took part in group shows at Virginia Dwan’s. But neither gallery ever represented me. It’s also worth recalling that the conceptual art market, which was decidedly modest in comparison with current prices, only really established itself once this trend had passed. At the end of the 1970s, assuming that its golden age corresponded to the 1967-1977 window.

BRAINWASHING

EV You taught for a long time and were in constant contact with the younger generations. How did they experience this change?

JD Regardless of whether they’re the best or not, they are lost. They are brainwashed before they have even had the opportunity to begin a process of reflection. Since money has become the only benchmark, they judge their own work in light of this indicator.

EV So a “good” artist nowadays is an expensive artist?

JD A good artist is an artist represented by five powerful galleries who manage to add three zeros to their value.

EV Do you think that the evolution of the collector’s role contributed to this change? Collectors didn’t have the same power of regulation in the 1960s and 1970s. They did not set the standards.

JD They were few and marginal. And there were no “advisers.” There were no art advisers. Major galleries also had the ability to discover artists and to encourage institutions to show them. It was in no way a “risk” as it is today.

EV What about the museums in all this?

JD Before money took on such importance, there was no manipulation or calculation in the choice of exhibitions and programming. The heads of institutions talked things over amongst themselves, defended their artists, tried to convince their colleagues. Money has also created a form of chauvinism and protectionism. A rich country needs to have “good” artists, as revealed by the rivalry between Germany and the United States. In any case, museums don’t have much of a say in the matter because they no longer have the means to keep up with market prices. In the past, museums were the first to acquire artworks, at ridiculously low prices. That is no longer possible these days. They no longer have a voice. A museum like the Stedelijk in Amsterdam used to be considered as one of the most important museums in the world. It no longer plays any role. Even though it lives with the illusion of playing one.

EV That’s problematic.

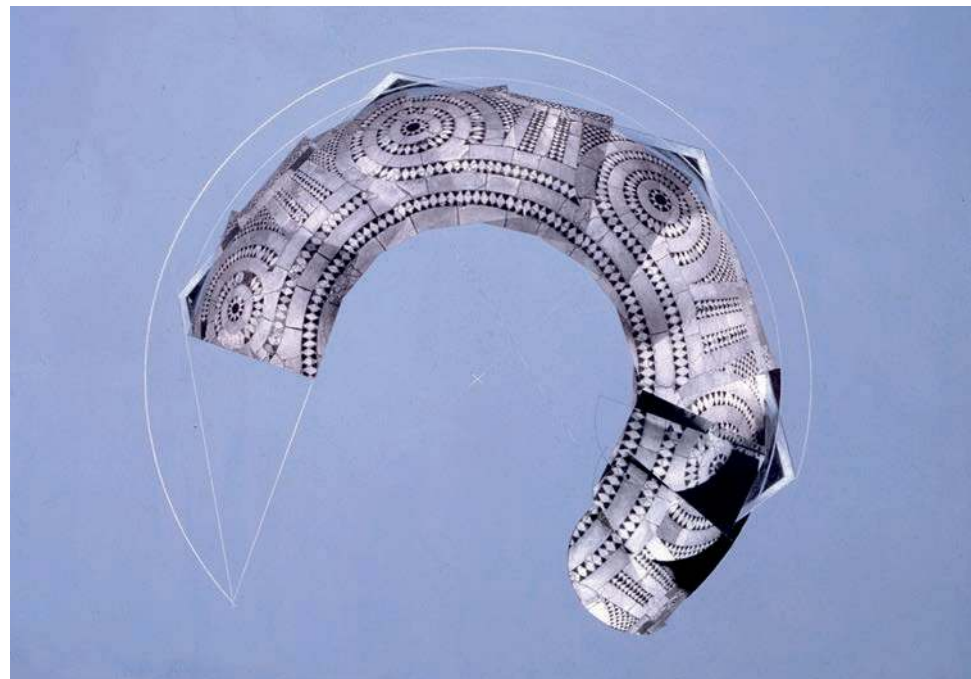
JD We no longer defend our own culture. Decadence... ■

Translation: Juliet Powys

1 The painting was sold by Tremaine in the mid-1980s for \$12 million before being resold to the Dutch state in 1997 for \$40 million. At the time, it was the most expensive painting ever acquired by a Dutch museum.

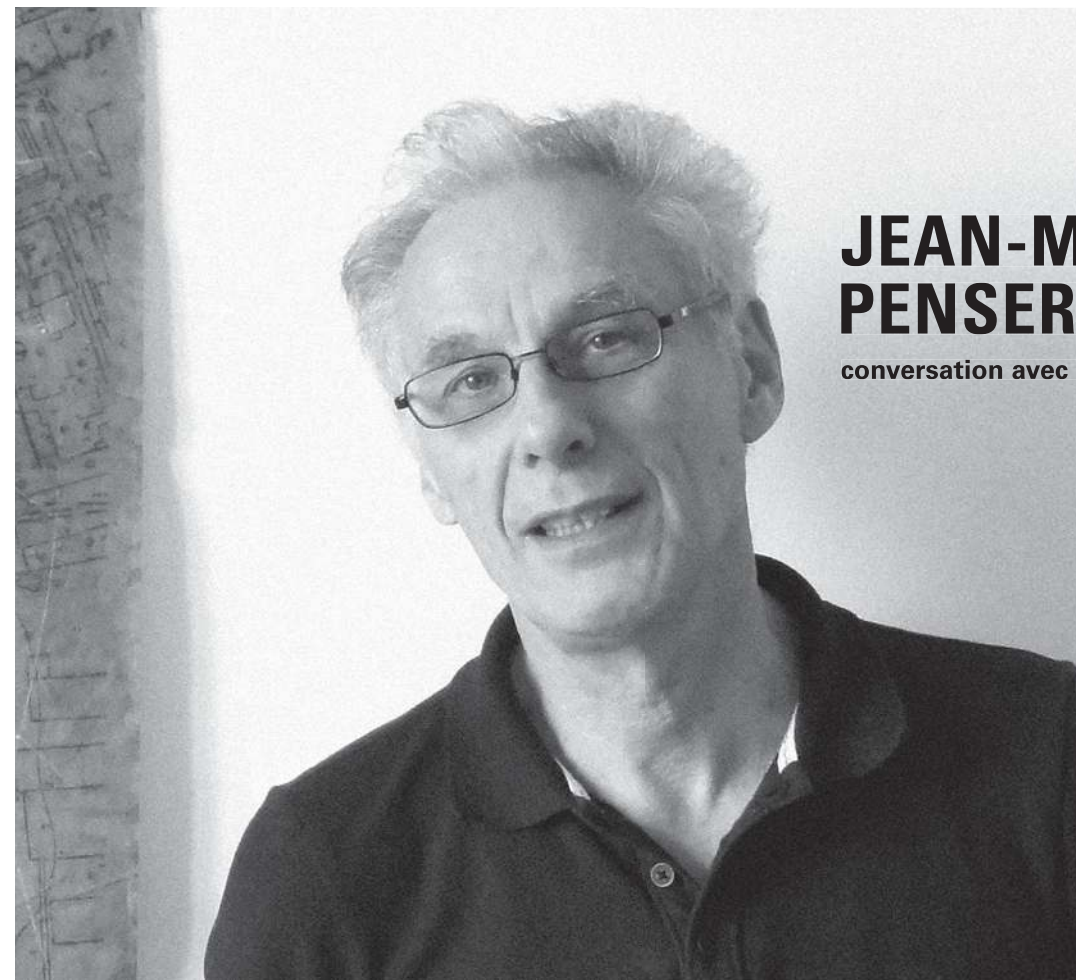
Erik Verhagen is Professor of Contemporary Art History at Université polytechnique Hauts-de-France.

Spoleto Floor. 1981. Photographies noir et blanc, acrylique et pastel sur papier monté sur panneau *black and white photographs, acrylic and pastel on paper mounted on panel.* 147 x 188 cm. (Coll. Castello di Rivoli, Turin)



JEAN-MARIE SCHAEFFER PENSER AVEC L'ART

conversation avec Nicolas Poirier



Philosophe de l’art et du langage, Jean-Marie Schaeffer est l’auteur d’ouvrages portant autant sur des objets spécifiques comme la photographie (*l’Image précaire*, son premier livre, Seuil, 1987) et le récit (son plus récent, *les Troubles du récit*, Thierry Marchaise, 2020) que sur le champ plus large de l’esthétique et de son histoire (*l’Art de l’âge moderne. L’esthétique et la philosophie de l’art du 18^e siècle à nos jours*, Gallimard, 1992). Pour le plaisir d’être pris dans ces pièges attentionnels que sont les œuvres d’art, Nicolas Poirier a rencontré cet auteur qui renouvelle le sens de l’expérience esthétique. Ils s’entretiennent ici de la critique, de ses apports et rapports à la philosophie de l’art et reviennent sur les fondements de la démarche de Schaeffer, cette notion d’expérience esthétique à laquelle il consacra un livre en 2015 (*l’Expérience esthétique*, Gallimard), et son intérêt pour la psychologie cognitive ou les neurosciences même si, il le rappelle, la relation esthétique n’est pas de nature objectivante.

■ **Nicolas Poirier** *Artpress* fête ses cinquante ans. Quel rapport entretenez-vous, en tant que philosophe ayant beaucoup travaillé sur l’art et l’esthétique, avec *artpress*, et plus, généralement, avec les revues consacrées à l’art dans son devenir contemporain? Est-ce d’abord, en plus d’un intérêt ou d’une passion, une source nécessaire d’informations quand on écrit d’un point de vue théorique sur l’art, ou bien considérez-vous votre réflexion philosophique comme une manière de pratiquer la critique d’art à un niveau plus systématique?

Jean-Marie Schaeffer J’ai commencé mes études de philosophie à Paris l’année même où *artpress* a été fondée, et si je me souviens bien j’ai découvert le numéro 1 à la librairie La joie de lire. Dans ma perception d’alors, la naissance d’*artpress* venait s’inscrire dans un paysage plus vaste, dont faisaient déjà partie des revues comme les *Cahiers du cinéma*, *Tel Quel*, *Change*, *Critique* et quelques autres. Il y avait à l’époque un véritable écosystème de revues débordant d’énergie vitale. Il était bien sûr traversé de conflits et de polémiques (par exemple entre *Tel Quel* et *Change*), mais c’était une époque qui valorisait le « différend » (Jean-François Lyotard) plus que le consensus. Ce qui m’attirait plus particulièrement dans *artpress*, c’étaient son ouverture internationale, sa liberté de ton et son absence de dogmatisme (une « maladie » répandue à l’époque). Ces traits caractérisent la revue jusqu’à ce jour et je continue à la lire avec plaisir, mais aussi avec beaucoup de profit. Je pense en effet qu’on ne peut pas étudier l’art ou les arts, de quelque point de vue que

ce soit, sans porter une attention soutenue à leurs développements contemporains. C’est aussi valable pour l’approche philosophique, non seulement en vertu du principe kantien que la théorie sans empirie est vide, mais plus fondamentalement parce que l’art lui-même est un mode de pensée spécifique, irréductible à tout autre. Pour faire de la philosophie de l’art on doit donc, me semble-t-il, penser avec l’art, en cheminant avec lui dans une démarche dialogique. Pour moi, mais je n’ai pas été le seul, *artpress* a constitué tout au long des décennies non seulement une source importante d’informations sur la création en train de se faire, mais aussi un rappel que *l’experimentum crucis* de toute réflexion sur l’art ou les arts est sa capacité (ou incapacité) à rester pertinente, y compris face à l’extrême contemporain.

Quant à la relation de la philosophie de l’art avec la critique d’art, je ne pense pas que la première soit une variante plus systématique de la seconde. Je ne suis pas non plus sûr que l’une soit plus fondamentale ou plus « profonde » que l’autre. La pensée est une denrée humaine commune, et il me semble vain de vouloir y introduire des hiérarchies. Simplement, dans le cas présent, les deux discours ont des buts différents, et du même coup les questions et les approches ne sont pas les mêmes. Mais être différent n’implique pas être incompatible, et on peut combiner les deux manières. J’ai pour ma part toujours admiré les auteurs qui étaient capables de le faire, par exemple Walter Benjamin, ou, d’une toute autre manière, Arthur Danto (pour ne citer que des morts).

UNE MUTATION POST-CRITIQUE ?

NP Depuis un certain temps, on se réfère dans le domaine de l'art ou de l'esthétique, et même sur un plan plus philosophique, à un tournant « post-critique », soit pour s'en féliciter (il libérerait du poids des conventions et d'une normativité peu propice à l'émergence de la nouveauté), soit pour s'en plaindre (il serait contemporain d'une dégradation du statut des œuvres d'art et d'une impuissance du jugement à trier entre ce qui a une valeur artistique et ce qui n'en a pas). Comment vous situez-vous par rapport à cette question ? Les termes de l'alternative vous semblent-ils bien posés ?

JMS Plutôt que de tournant, je parlerais de mutation, c'est-à-dire d'un changement historique lent, aux ramifications multiples et souterraines. Une mutation historique ne devient en général perceptible que lorsqu'elle est accomplie. Et j'ai l'impression que celle dans laquelle notre époque est prise est loin de l'être. Il est donc difficile d'en évaluer les conséquences. Nous assistons manifestement à une multiplication et une diffraction non seulement des modes de « consommation » des œuvres d'art, mais aussi des attentes, des valeurs implicites, des procédures d'évaluation, etc., qui nous guident dans nos relations avec elles. Cette mutation est à bien des égards un effet secondaire du développement économique exponentiel des sociétés industrialisées, de la démocratisation des sociétés et de l'explosion de la quantité d'informations disponibles à tout un chacun et de la rapidité de leur circulation. Tout cela fait que le nombre de personnes qui ont facilement accès à la culture et aux arts n'a jamais été aussi grand qu'aujourd'hui. Le nombre d'œuvres d'art a lui aussi explosé, et la diversification et différenciation des pratiques et des produits se réclamant de l'art n'a jamais été aussi grande que de nos jours.

La loi des nombres étant ce qu'elle est, cela a certes des effets déstabilisateurs et aboutit à des brouillages. Mais de même qu'on ne peut pas être pour des élections démocratiques et en même temps se plaindre que les citoyens ne votent pas comme (pense-t-on) ils devraient le faire, on peut difficilement défendre l'accès à la culture pour tous et en même temps regretter le décloisonnement des arts, leur déhiérarchisation partielle et un certain brouillage des valeurs et des critères d'appréciation.

En revanche, je pense que ce constat rend d'autant plus importante l'existence d'une critique d'art informée. D'abord elle a une fonction de filtre permettant de faire un premier « tri » dans la quantité de plus en plus immaîtrisable des créations artistiques qui requièrent notre attention. Ensuite, et c'est peut-être encore plus important, elle a un rôle de « facilitateur d'expérience » indispensable,

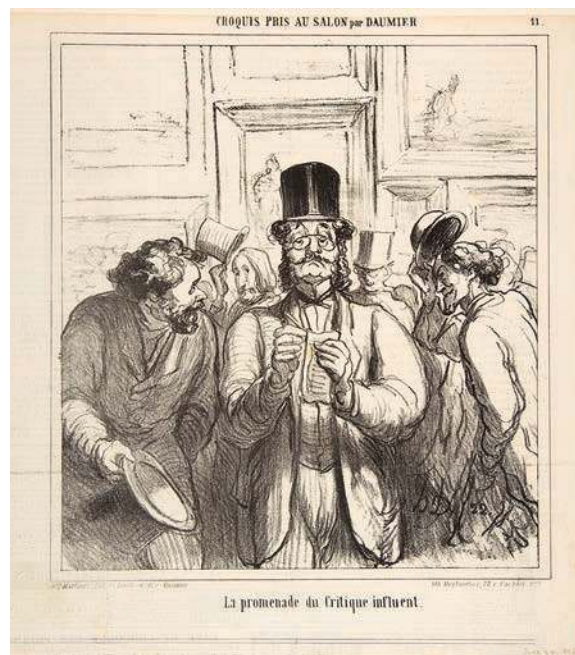
tant la création contemporaine repose sur un nœud complexe de savoirs partagés qui sont une clef indispensable pour avoir accès aux œuvres.

Un critique, je crois, n'est pas un examinateur (même si l'emploi du terme de « tri » risque de le suggérer), mais une sensibilité (formée par l'expérience) et une voix. Ce sont l'orientation et la complexité de sa sensibilité ainsi que la cohérence et l'inflexion personnelle de sa voix qui permettent à tout amateur d'art de découvrir quel critique entre le plus en résonance avec sa propre manière de s'engager dans les œuvres, et en qui il pourra donc placer sa confiance.

NP Dans votre réflexion, l'expérience esthétique occupe une place centrale. Alors que certaines analyses critiques ont aujourd'hui tendance à dévaluer cette notion, en voyant dans une sorte d'esthétisation généralisée du monde (notamment la confusion entre art, mode, design...) la perte de tout référentiel esthétique à proprement parler (au sens où les œuvres d'art ne peuvent pas se confondre avec le domaine de la vie la plus ordinaire), vous redonnez sens à cette catégorie, contre à la fois une phénoménologie des œuvres d'art dans la lignée de Heidegger et une philosophie plus analytique considérant que ce qui distingue le domaine esthétique des autres domaines de l'activité humaine est le type d'objet auquel il se réfère, défini selon George Dickie sur un mode sociologique et institutionnel. Pouvez-vous revenir sur cette idée d'expérience esthétique à laquelle vous avez consacré un livre en 2015 ?

L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

JMS Un des problèmes de la notion d'« esthétique » telle que nous l'employons aujourd'hui est son caractère vague qui fait qu'il est difficile de savoir comment celui qui l'emploie l'entend au juste. Pourtant dans *la Critique de la faculté de juger*, le texte qui a fondé l'esthétique philosophique au sens moderne du terme, Kant donne une définition très claire : il s'agit d'un mode d'attention spécifique à travers lequel nous ne cherchons pas à acquérir de nouvelles croyances concernant le monde, mais que nous adoptons en ayant en vue la satisfaction (Kant parle de « Gefallen ») intrinsèque que nous apporte l'exercice même de l'attention (voir, écouter, sentir, toucher). En termes plus contemporains, il s'agit d'une exploration attentionnelle immersive : nous nous « perdons » librement dans l'expérience attentionnelle elle-même en nous laissant porter par elle et en suivant son déploiement libre, sans la soumettre à une économie instrumentale (nous regardons pour regarder, nous écoutons pour écouter). Kant pensait qu'il s'agissait là d'une forme fondamentale de notre rapport au monde et que, donc, elle n'était pas réservée à notre



Honoré Daumier. La Promenade du critique influent.

Le Charivari. 24 juin 1865. Lithographie.

29,2x27,6 cm. (The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1922).

→ Le critique comme « examinateur ».

The critic as "examiner."

relation avec les œuvres d'art, mais que nous pouvions l'adopter aussi face à la nature, face à des êtres humains, et même face à l'univers comme tel. Mais les œuvres d'art ont ceci de particulier qu'elles ont été créées pour ce type d'attention : elles sont des « pièges » attentionnels qui nous invitent à nous glisser dans les mondes autonomes, autosuffisants et sans limites tracées d'avance qu'elles créent à notre attention (sans jeu de mots).

Cette notion d'« expérience esthétique » n'a pas grand-chose à voir avec l'esthétisme, et elle n'implique pas que toutes les expériences esthétiques, ni tous les objets de l'attention, se valent. Comme toute expérience, l'expérience esthétique dépend conjointement des capacités du sujet (et donc de l'expérience qu'il a accumulée) et de la richesse et complexité de l'objet dont nous faisons l'expérience. On souligne souvent, à raison, l'importance des pratiques artistiques et des œuvres d'art dans pratiquement toutes les sociétés, comme en témoigne leur rôle de catalyseur social d'ordre cognitif, émotif et moral, ou encore le fait qu'elles sont mobilisées par les activités rituelles, religieuses et politiques qui régulent ou structurent la vie sociale. Mais elles ne peuvent remplir leurs fonctions que dans la mesure où elles sont réactivées par et dans des processus attentionnels guidés par la satisfaction intrinsèque de cette exploration libre, donc à travers une expérience de type esthétique.

SAVOIRS OBJECTIVANTS

NP Par ailleurs, que peut apporter à la compréhension de cette expérience esthétique la psychologie cognitive, et plus largement, la philosophie naturaliste de l'esprit qui forment un soubassement important dans votre travail ? La familiarisation avec une telle démarche peut-elle transformer, ne serait-ce que graduellement, le rapport que les critiques ou le public entretiennent avec les œuvres, considérées habituellement comme irréductibles aux discours objectivants qui sont ceux de la science ?

JMS Si, comme Kant le soutenait, et comme l'ont abondamment montré depuis le début du 20^e siècle les anthropologues (et notamment Franz Boas), et plus récemment les psychologues et les neuropsychologues, l'attitude esthétique fait partie des processus cognitifs de base des humains et que les œuvres d'art, pour exercer leur agentivité, infléchissent certains aspects de ces processus, alors leur étude scientifique peut nous en apprendre plus sur notre rapport avec les œuvres d'art. Par exemple, étudier les voies neurologiques qu'emprunte l'attention esthétique, préciser ses liens avec la mémoire sémantique, mais aussi la mémoire épisodique, comprendre comment elle interagit avec les centres de calcul hédonique, etc., nous permet de situer plus clairement l'expérience esthétique des œuvres d'art dans le contexte (ou l'écosystème) plus vaste de la vie biologique, psychologique et sociale des humains.

Cela dit, je ne pense pas que ces savoirs « objectivants » puissent changer les rapports que nous entretenons avec les œuvres. En fait, ils montrent précisément pour quelles raisons, liées à la structure même des processus mentaux mobilisés par la relation esthétique, celle-ci n'est pas de nature objectivante. Lorsque je suis face à une œuvre, je ne l'« objectivise » pas, au contraire je la « subjectivise » (je l'intériorise comme on disait autrefois). La même chose vaut pour la création. Les savoirs des psychologues expérimentaux peuvent nous aider à mieux comprendre, par exemple, quels biais de la perception visuelle tel ou tel artiste privilégie pour produire un certain type d'impression spatiale ou pour guider la temporalité de notre attention visuelle. Ils ne peuvent pas nous fournir des recettes artistiques. En effet, la création artistique n'est pas un répertoire fermé de procédures, mais une série ouverte de transformations non calculables d'avance. ■

Enseignant et chercheur en philosophie, Nicolas Poirier vient de publier Exil et création de soi (Classiques Garnier) et un essai autobiographique Profession : philosophe, vocation : écrivain (Le bord de l'eau).

Leonardo Cremonini. Alle spalle del desiderio. 1966.

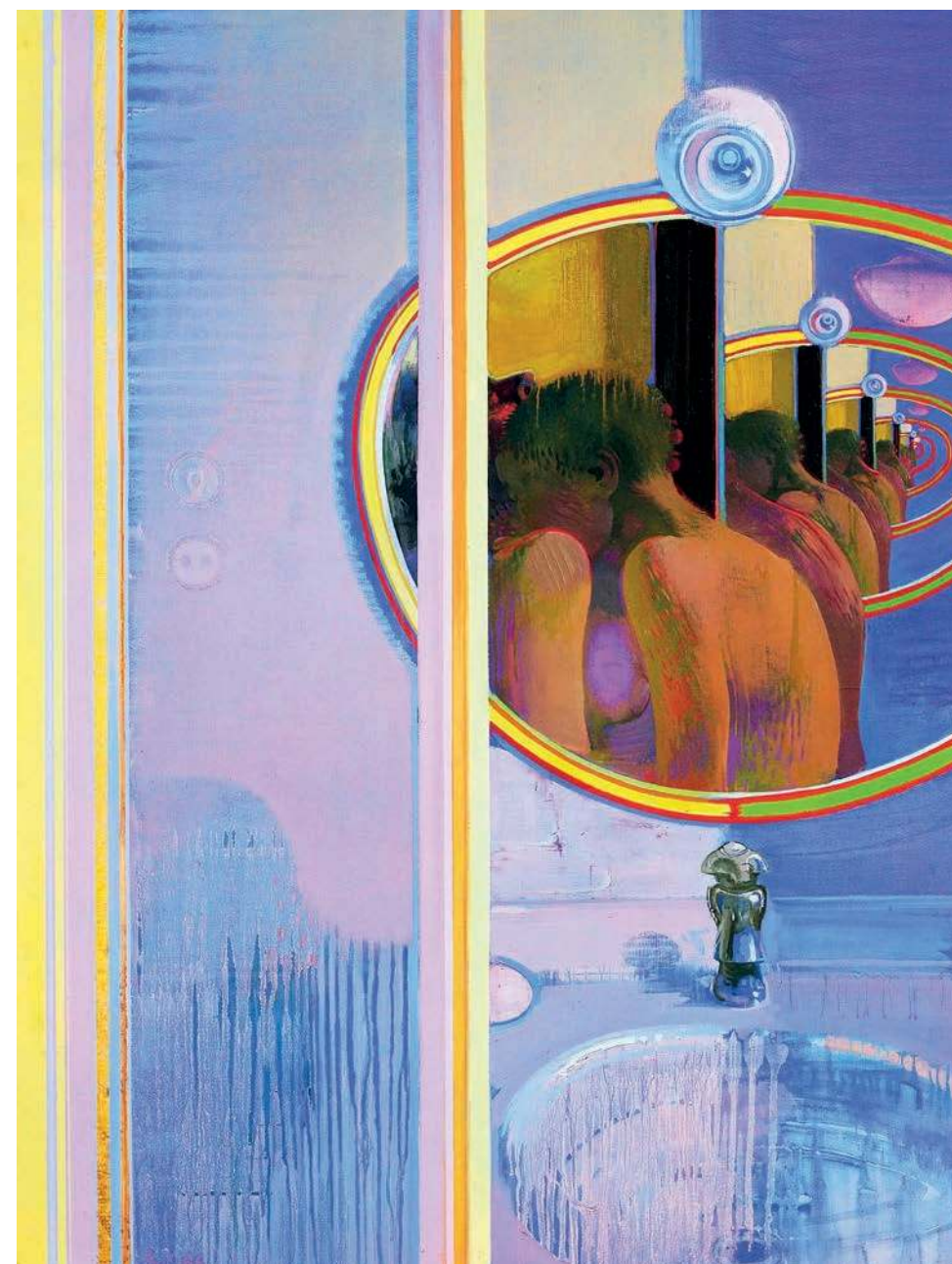
Huile sur toile oil on canvas. 132x97 cm

JEAN-MARIE SCHAEFFER THINKING WITH ART

conversation with Nicolas Poirier

Jean-Marie Schaeffer, a philosopher of art and language, is the author of books on such specific objects as photography (his first book, *L'Image précaire*, Seuil, 1987) and narratives (his most recent, *Les Troubles du récit*, Thierry Marchaise, 2020), as well as on the wider field of aesthetics and its history (*L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du 18^e siècle à nos jours*, Gallimard, 1992). For the pleasure of being caught in the attentional traps that are works of art,

Nicolas Poirier met this author who renews the sense of aesthetic experience. They talk about criticism, its contributions and relationships to the philosophy of art, and returns to the foundations of Schaeffer's approach, this notion of aesthetic experience to which he devoted a book in 2015 (*L'Expérience esthétique*, Gallimard), as well as his interest in cognitive psychology and neuroscience even though, as he recalls, the aesthetic relationship is not objectivising in nature.



Nicolas Poirier *Artpress* is celebrating its 50th anniversary. As a philosopher who has worked extensively on art and aesthetics, what is your relationship to *artpress*, and more generally, to magazines devoted to art in its contemporary future? In addition to being an interest or passion, does it constitute a necessary source of information when writing about art from a theoretical point of view, or do you consider your philosophical reflection to be a means of practicing art criticism at a more systematic level?

Jean-Marie Schaeffer I started my philosophy studies in Paris in the same year that *artpress* was founded, and if I remember correctly, I discovered the first issue at the bookshop La joie de lire. In my perception at the time, the birth of *artpress* was part of a broader landscape, including magazines such as the *Cahiers du cinéma*, *Tel Quel*, *Change*, *Critique* and a few others. At the time, there was a real ecosystem of magazines, brimming with vital energy. It was naturally also fraught with conflict and controversy (for example between *Tel Quel* and *Change*), but it was a time when the conflict, “the differend” (Jean-Francois Lyotard), tended to be valued more than consensus. What most attracted me about *artpress* was its international openness, its freedom of tone and its lack of dogmatism (a widespread “disease” at the time). These traits characterise the magazine to this day and I continue to read it with pleasure, but also with great profit. I think that it is impossible to study art or the arts from any point of view without paying close attention to their contemporary developments. This is also valid for the philosophical approach, not only by virtue of the Kantian principle that theory without empiricism is empty, but more fundamentally because art itself is a specific mode of thought, irreducible to any other. To philosophise about art, it seems to me that one must therefore think *with* art, moving with it in a dialogical approach. For me, but I’m not the only one, *artpress* has been an important source of information throughout the decades about creation that is taking place, but

Robert Smithson. Spiral Jetty. 1970. (Ph. DR).
→ Entre art et nature : *Spiral Jetty* se transforme selon les caprices hygrométriques du Grand Lac Salé. Lors de sa création, l’œuvre avançait dans les eaux. Elle disparut ensuite pour ne réapparaître qu’en 1999. Comme en témoigne la photographie, elle est actuellement totalement à sec.
Between art and nature: Spiral Jetty transforms according to the hygrometric whims of the Great Salt Lake. At the time of its creation, the work advanced into the waters. It then disappeared and did not re-emerge until 1999. As the photograph shows, it is currently completely dry.

also a reminder that the *experimentum crucis* of any reflection on art or the arts is its ability (or inability) to remain relevant, including in the face of extreme contemporaneity. As for the relationship between art philosophy and art criticism, I don’t think the former is a more systematic variant of the latter. I’m not sure either that one is more fundamental or “profound” than the other. Thought is a common human commodity, and it seems vain to me to impose hierarchies on it. Simply put, in this case, the two discourses have different goals, and also the questions and approaches are not the same. But being different doesn’t necessarily mean being incompatible, and both methods can be combined. I have always admired authors who were able to do so, for example Walter Benjamin, or Arthur Danto, in a completely different way (to name only the dead).

A POST-CRITICAL MUTATION?

NP For some time now, in the field of art or aesthetics, and even on a more philosophical level, we have been referring to a “post-critical” turning point, either to welcome it (seeing its potential to free us from the weight of conventions and a normativity which is not conducive to the emergence of novelty), or to complain about it (seeing it as contemporary to a degradation of the status of works of art and a critical powerlessness to distinguish between artistic merit and the

lack thereof). How do you feel about this issue? Do the terms of the alternative seem well formulated?

JMS Rather than a turning point, I would speak of a mutation, that is to say a slow historical change, with multiple underground ramifications. In general, a historical change only becomes perceptible when it has come to pass. And I feel that this is far from being the case in the era we live in. So it is difficult to assess the consequences of it. We are clearly witnessing a multiplication and a diffractation, not only of the modes of “consumption” of works of art, but also of the expectations, implicit values, evaluation procedures, etc., which guide us in our relationship with them. In many ways, this mutation is a side effect of the exponential economic development of industrialised societies, democratisation, and the explosion of the quantity and speed of information available to everybody. As a result, the number of people who have easy access to culture and the arts has never been greater than it is today. The number of works of art has also skyrocketed, and the diversification and differentiation of practices and products claiming to be art has never been so pronounced.

The law of numbers being what it is, this certainly has destabilising effects and leads to interference. But just as we cannot be in favour of democratic elections and simulta-

neously complain that citizens do not vote as (we think) they should, it is difficult to defend access to culture for all and simultaneously regret the opening up of the arts, the partial breakdown of hierarchies and a certain blurring of values and assessment criteria. On the other hand, I think that this observation makes the existence of informed art criticism all the more important. First of all, criticism functions as a filter which enables us to make a first “selection” from amongst the increasingly immeasurable quantity of artistic creations clamouring for our attention. Secondly, and perhaps most importantly, it plays an indispensable role as a “facilitator of experience,” since contemporary creation is based on a complex node of shared knowledge that constitutes an indispensable key to access the works. A critic, I believe, is not an examiner (although the use of the term “selection” may suggest so), but a sensitivity (formed by experience) and a voice. It is the orientation and complexity of the critic’s sensitivity as well as the coherence and personal inflexion of their voice that enable each art lover to discover which criticism best resonates with their own way of engaging with the works, and in whom they can therefore place their trust.

NP The aesthetic experience occupies a central place in your reflection. Whereas some current critical analyses tend to devalue this notion, seeing the generalised aestheticisation of the world (notably the confusion between art, fashion, design...) as being synonymous with the loss of any aesthetic referential per se (in the sense that works of art cannot be confused with the most ordinary sphere of life), you give meaning to this category, against both a phenomenology of works of art in the line of Heidegger and a more analytical philosophy which considers that what distinguishes the aesthetic field from other fields of human activity is the type of object to which it refers, an object which, according to George Dickie, is sociologically and institutionally defined. Can you go back to this idea of aesthetic experience, to which you devoted a book in 2015?

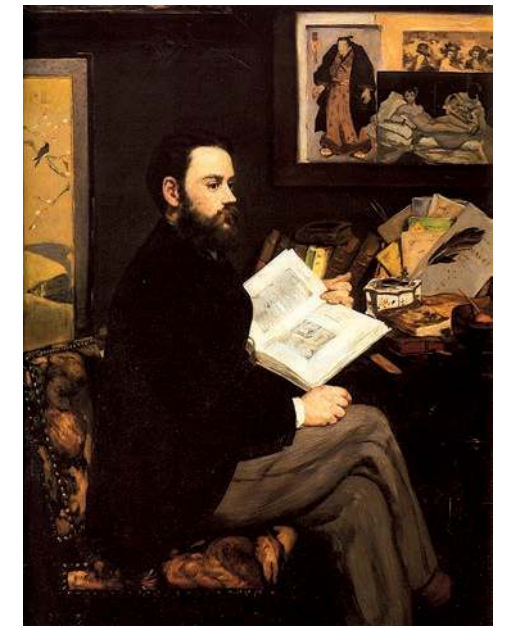
JMS One of the problems with the concept of “aesthetics” in its current usage is its vagueness, which makes it difficult to know how it is understood by the person who is using it. Yet in *The Critique of Judgement*, the text that founded philosophical aesthetics in the modern sense, Kant gives a very clear definition: it is a specific mode of attention, through which we are not seeking to acquire new beliefs about the world, but which we adopt with regard to the intrinsic satisfaction (Kant speaks of “Gefallen”) afforded by the very exercise of attention (seeing,

listening, feeling, touching). In more contemporary terms, it is an immersive attentional exploration: we “lose” ourselves freely in the attentional experience itself by letting ourselves be carried by it and by following its free deployment, without subjecting it to an instrumental economy (we look for looking’s sake, we listen for listening’s sake). Kant believed that this was a fundamental form of our relationship to the world and therefore not reserved for our relationship with works of art, but equally applicable in the face of nature, human beings, and even the universe as such. But works of art are unique in that *they were created* for this kind of attention; they are attentional “traps” that invite us to slip into the autonomous, self-sufficient and limitless worlds that they bring to our attention (no pun intended). This notion of “aesthetic experience” has little to do with aesthetics, and it does not imply that all aesthetic experiences, and all objects of attention, are equal. Like any experience, the aesthetic experience jointly depends on the abilities of the subject (and therefore on their cumulative experience) and on the richness and complexity of the object we are experiencing. The importance of artistic practices and works of art in virtually all societies is often rightly emphasised, as evidenced by their role as social catalysts on the cognitive, emotional and moral levels, and by the fact that they are mobilised through ritual, religious and political activities that regulate or structure social life. But they can only fulfil their functions to the extent that they are reactivated by and in attentional processes guided by the intrinsic satisfaction of this free exploration, and therefore through an aesthetic experience.

OBJECTIVISING KNOWLEDGE

NP Incidentally, what can cognitive psychology, and more broadly, the naturalistic philosophy of the mind, which constitute important foundations in your work, contribute to the understanding of this aesthetic experience? Can familiarisation with such an approach (albeit gradually) transform the relationship that critics or audiences maintain with works, which are usually considered to be irreducible to the objectivising discourses of science?

JMS If aesthetic attitudes are part of humans’ basic cognitive processes, as Kant argued, and as anthropologists (Franz Boas in particular), and more recently psychologists and neuropsychologists have repeatedly shown since the beginning of the twentieth century, and if works of art, in order to exercise their agency, influence certain aspects of these processes, then the scientific study of aesthetic attitudes can teach us more about our relationship to works of art. For



Édouard Manet. Émile Zola. 1868.
Huile sur toile oil on canvas. 146x114 cm.
(Coll. Musée d’Orsay, Paris)

example, studying the neurological pathways activated by aesthetic attention, clarifying its links with semantic memory, but also episodic memory, understanding how it interacts with hedonic calculus, etc., enables us to situate the aesthetic experience of works of art more clearly in the broader context (or ecosystem) of humans’ biological, psychological and social life. That said, I do not believe that this “objectivising” knowledge can change the relationships we have with the works. In fact, it precisely demonstrates the reasons, linked to the very structure of the mental processes mobilised by the aesthetic relationship, why this relationship is *not* objectivising in nature. When I am faced with a work of art, I do not “objectivise” it: on the contrary, I “subjectivise” it (I internalise it, as one used to say). The same applies to creation. The knowledge of experimental psychologists can help us to better understand, for example, which visual perception biases are favoured by particular artists in order to produce a certain type of spatial impression or to guide the temporality of our visual attention. They *cannot* provide us with artistic recipes. Artistic creation is not a closed inventory of procedures, but an open series of transformations that cannot be calculated in advance. ■

Translation: Juliet Powys

A teacher and researcher in philosophy, Nicolas Poirier has just published Exil et création de soi (Classiques Garnier) and an autobiographical essay Profession: philosophe, vocation: writer (Le bord de l’eau).

KAIRA M. CABAÑAS POUR UNE HISTOIRE DE L'ART DÉVIANTE

conversation avec Raphaël Koenig

Kaira M. Cabañas est professeure d'histoire de l'art à l'université de Floride à Gainesville. De l'ombre portée d'Antonin Artaud à l'étonnante rencontre de la modernité esthétique et des institutions psychiatriques au Brésil, en passant par la question de la matérialité, son travail sur la « déviation » conjugue radicalités esthétiques et préoccupations éthiques. À l'heure où les confins de l'art et de la santé mentale sont à nouveau au centre du jeu, Raphaël Koenig poursuit avec elle une discussion entamée cette année au Centre Pompidou à l'occasion de l'Université d'été de la bibliothèque Kandinsky consacrée à « L'art brut à l'épreuve de l'archive ».



■ **Raphaël Koenig** Votre ouvrage *Learning from Madness* (Enseignements de la folie, 2018) était consacré à un chapitre fascinant de l'histoire du modernisme brésilien : la réception d'œuvres produites par des patients dans des institutions psychiatriques par des médecins comme Osório César et Nise da Silveira, mais aussi par des critiques d'art de premier plan comme Mário Pedrosa, que vous envisagez à la lumière des controverses actuelles sur « l'histoire de l'art globale » ou sur « l'art brut ». Votre prochain livre reviendra-t-il sur ces questions en les considérant sous un autre angle ?

Kaira M. Cabañas J'ai commencé à m'intéresser aux liens complexes entre art et psychiatrie en 2012, à l'occasion de l'exposition *Specters of Artaud* (Spectres d'Artaud), dont j'ai assuré le commissariat avec Frédéric Acquaviva au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, à Madrid, et qui présentait un panorama des divers registres de la réception critique et clinique de l'œuvre d'Antonin Artaud des années 1940 aux années 1980, en particulier en France et au Brésil. Dans *Learning from Madness*, je me suis penchée sur les créations réalisées en milieu asilaire au Brésil, et sur la façon dont ces œuvres ont circulé au sein d'institutions consacrées à l'art moderne. J'en ai conclu que la réception de ces œuvres créées par des patients des hôpi-

taux psychiatriques, loin de constituer un phénomène périphérique, occupe une place centrale dans l'histoire du modernisme brésilien. Cette grande porosité entre institutions artistiques et psychiatriques – entre le musée et l'asile – est propre au modernisme brésilien : le rôle de premier plan qu'y joue l'art asilaire est sans commune mesure avec la fascination plus distante des philosophes européens du 20^e siècle pour les rapports entre art et folie. Des œuvres créées par des patients ont été exposées à la biennale de São Paulo et ont intégré les collections des grands musées brésiliens dès leur fondation au milieu du 20^e siècle. Néanmoins, si on peut bien parler d'une forme d'inclusion, celle-ci est restée cantonnée au registre esthétique, et n'a eu aucun impact sur l'exclusion sociale dont ont continué à souffrir les patients-artistes en question.

L'ouvrage sur lequel je travaille actuellement, intitulé *Deviant Art Histories: From Radical Psychiatry to Cultural Citizenship* (Pour une histoire de l'art déviante : de la psychiatrie radicale à la citoyenneté culturelle) est consacré à des pratiques s'échelonnant depuis le milieu des années 1940 jusqu'à nos jours qui, en combinant création artistique, réforme psychiatrique, et activisme, ont eu tendance à éviter cet écueil en mettant l'accent sur l'inclusion sociale. En reprenant à mon compte le terme de « déviance », je propose de mettre

en œuvre deux types de déviation : tout d'abord en rejetant une vision purement formaliste des œuvres produites par les patients d'institutions psychiatriques qui négligerait de prendre en compte les formes de marginalisation auxquelles ont été et sont toujours soumis des sujets qualifiés de « déviants », sur la base de discriminations liées au genre, à la sexualité, à la classe sociale, au racisme, ou au validisme. L'idée d'une histoire de l'art « déviante » constitue également une pétition de principe suggérant une méthodologie : je me propose de « dévier » délibérément des objets d'étude et des types de questionnement considérés comme « acceptables » en histoire de l'art moderne et contemporain afin de replacer un questionnement éthique rigoureux et sans a priori au cœur de l'analyse des productions artistiques situées aux confins de l'art et de la psychiatrie.

CONTRADICTION PERFORMATIVE

RK Cette préoccupation éthique s'inscrit indéniablement dans un mouvement plus vaste, allant des controverses sur l'impact social et environnemental des institutions et des pratiques de l'art contemporain à un net regain d'intérêt pour les débats portant sur l'histoire de la constitution des collections. En France, la donation de 921 œuvres de la collection Bruno Decharme au Centre Pompidou, dont un nombre important d'œuvres produites



dans des institutions psychiatriques, pourrait offrir l'occasion de mesurer un ensemble de pratiques de collection et d'exposition se situant explicitement dans la lignée d'un canon esthétique codifié par Jean Dubuffet sous le nom d'« art brut » à partir du milieu des années 1940 à l'aune de ces grands questionnements contemporains.

KMC La donation Decharme est effectivement importante, et va certainement donner lieu à des débats portant sur des questions essentielles, entre autres sur la façon dont les institutions culturelles et muséales entendent définir la notion d'« inclusion ». La raison pour laquelle je me suis passionnée pour ce type de recherche est notamment liée à la façon dont, à mon sens, l'historicité et la spécificité des œuvres produites par des patients au sein d'institutions psychiatriques a eu tendance à être minorées en Occident dans le cadre de pratiques qui, tant du côté de l'histoire de l'art que de celui d'institutions consacrées à l'art contemporain, ont tendance à maintenir une sorte de contradiction performative : si elle a été produite au sein d'une institution psychiatrique ou par un patient, l'œuvre doit cependant être originale et authentique ; elle doit répondre à des critères de maîtrise technique et d'innovation formelle ; et elle doit avoir été produite « spontanément » dans un contexte clinique. Ces œuvres doivent donc

se conformer à une axiologie moderniste partiellement héritée de Jean Dubuffet et de sa conception de l'art brut. En d'autres termes, l'histoire de l'art contemporain et les discours curatoriaux insistent sur l'inclusion de l'œuvre dans une exposition, mais ce qu'elles produisent en pratique, consiste en une forme de « domestication » et de réduction afin de les mettre en conformité avec une série de mythes modernistes. Ce procédé n'a rien d'« anti-culturel » : exclusions et inclusions sont le produit d'un ensemble de valeurs hautement culturelles, historiquement et géographiquement situées. Ce que j'espère pouvoir mettre en pratique dans mon prochain livre, c'est une autre façon d'écrire l'histoire de l'art, tout en mettant en question l'utilisation de termes comme « art brut » ou « outsider art », qui devraient être replacés dans leur contexte historique.

MONOLINGUISME DU GLOBAL

RK Si l'on prend l'exemple de tentatives récentes pour appliquer ces catégories prétendument universelles à des productions artistiques extra-européennes, leurs limites et leur historicité propre semblent particulièrement flagrantes. Dans le catalogue d'une exposition récente, qui s'est tenue en Suisse, d'œuvres contemporaines produites dans des ateliers pour personnes en situation de handicap mental au Japon, un des contributeurs a ressenti

De gauche à droite *from left*: Kaira M. Cabañas. (Ph. José Falconi). *The Encyclopedic Palace*. Œuvre de *work by* Arthur Bispo do Rosário. Vue d'exposition *show view* biennale de Venise, 2013. (Ph. Biennale di Venezia, ASAC, Photo Library ; © A. Bispo do Rosário)

le besoin d'évoquer le fantôme de Jean Dubuffet, imaginant un voyage spectral dans l'archipel nippon, et allant jusqu'à affirmer qu'il aurait été certainement enthousiasmé par des productions qui auraient « enrichi sa compréhension de l'art brut ». Il me semble assez symptomatique qu'un tel acte de nécronomie curatoriale ait été perçu comme une source de légitimité artistique, au détriment d'une présentation de la riche histoire d'institutions et d'artistes japonais qui y furent à peine évoqués. En ce sens, vos publications me semblent tomber à point nommé, en offrant une série d'outils conceptuels permettant d'envisager ce type de phénomènes sans nécessairement les soumettre au prisme déformant d'une lecture centrée sur l'Europe.

KMC Cela m'évoque ce que j'appelle le « monolinguisme du global ». Il m'a paru important, dans mes travaux, de prendre la spécificité de la relation entre l'art moderne et la psychiatrie au Brésil comme un point de départ permettant de mettre en question de grands récits hégémoniques et de repenser certains développements de l'histoire de l'art mo-

De gauche à droite *from left*: Almir Mavignier, Madame Léon Degand, Emygdio de Barros, Dr. Nise da Silveira. Vers 1949. (Court. Museu de Imagens do Inconsciente)

derne en Occident. Deux exemples de production artistique dans le Brésil des années 1980 me semblent fournir des cadres de référence pertinents pour aller à contre-courant d'une histoire de l'art « globale » portant sur les rapports entre art et psychiatrie. Le premier, relativement peu connu, est le tournant thérapeutique dans l'œuvre de Lygia Clark, et le second, la réception du travail d'Arthur Bispo do Rosário. Après son retour définitif de Paris à Rio en 1976, Lygia Clark a commencé à administrer des traitements thérapeutiques individuels par le biais de son *Estruturação do self* (Structuration du soi) et de ce qu'elle a appelé *Objetos relacionais* (Objets relationnels). Mário Carneiro a filmé les explications de Clark sur ces objets et une mise en scène de son processus thérapeutique avec l'historien de l'art Paulo Sérgio Duarte, qui a accepté de jouer le rôle du client. En présentant les objets un par un, Clark montre la façon dont ils combinent des qualités disparates, comme le dur et le mou, le naturel et l'industriel. Ses propositions thérapeutiques n'ont pas circulé dans le monde des musées à l'époque, mais cette pratique n'était pas non plus totalement inconnue du monde de l'art: un éminent historien de l'art brésilien a joué le rôle de client, tandis que d'autres personnalités de premier plan, telles que Caetano Veloso, ont été traitées par Clark; Yves-Alain Bois avait également connaissance de son « tournant thérapeutique ». De par sa



position privilégiée (économique, et en tant que citoyenne de plein droit), Clark disposait des ressources matérielles et émotionnelles pour mener à bien sa pratique thérapeutique. Pendant ses années d'internement, parmi d'autres pratiques créatives, Bispo s'est consacré à la broderie de bannières (généralement faites de draps de lit) avec des listes de noms et des images d'objets, inventariant des personnes et des lieux situés aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'asile. En 1982, le psychanalyste Hugo Denizart a réalisé un film documentaire sur les terribles conditions de vie au sein de l'hôpital Colônia Juliano Moreira où Bispo a été interné et a inclus une longue interview de lui portant son *Manto da Apresentação* (Manteau de présentation). Dans le film, Bispo ne s'est pas présenté comme un artiste, et lorsqu'on lui a demandé plus tard si ses œuvres pourraient être exposées en dehors de l'asile, il a

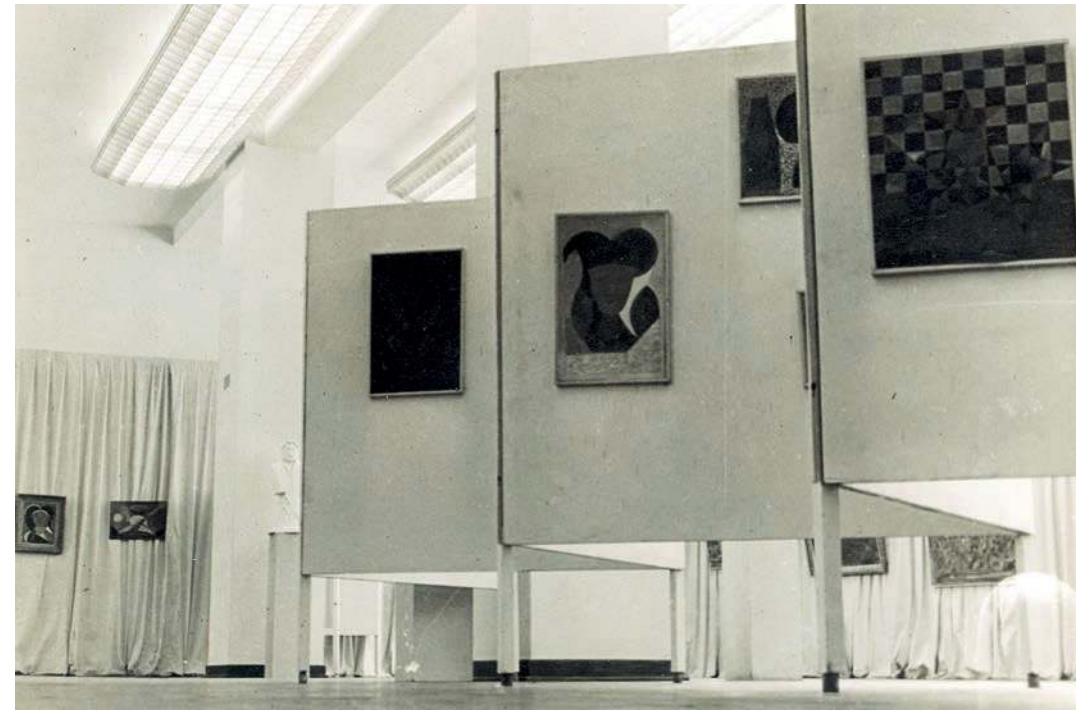
Mário Carneiro. *Memória do corpo*. 1984. 29 min. À l'image illustrant Lygia Clark, *Estruturação do self*, séance de thérapie *therapy session*

refusé. Pourtant, depuis la disparition de Bispo en 1989, son œuvre a été exposée à de nombreuses reprises dans des institutions d'art contemporain. Ce qui rend le travail de Bispo et sa capacité de résistance exceptionnels, c'est la manière dont il a travaillé à contre-courant des normes vestimentaires, spatiales et comportementales de l'institution psychiatrique afin de créer son propre univers esthétique. Cependant, l'inclusion esthétique de Bispo ne peut être dissociée de l'histoire de son exclusion raciale et sociale – celle d'un homme noir dont l'identification psychopathologique a convergé avec les discriminations raciale et de classe au Brésil.

Paradoxalement, dans les années 1990, les œuvres de Bispo ont acquis une visibilité bien plus grande que celles de Clark: Bispo a représenté le Brésil à la biennale de Venise en 1995, tandis que la pratique de Clark est restée une proposition thérapeutique « mineure ». Dans *Deviant Art Histories*, je tente d'établir un cadre qui permettrait de comparer et de contraster ces deux pratiques, en faisant « dévier » les trajectoires individuelles apparemment sans lien entre elles de Clark et de Bispo afin de souligner leur parallélisme, et d'en tirer des enseignements pour le présent. ■

Traduit de l'anglais par Raphaël Koenig

Bénéficiaire de la bourse de recherche postdoctorale Leonard A. Lauder du Met (New York) après une thèse à Harvard (2018), Raphaël Koenig est enseignant en littérature comparée à l'Université de Toulouse II et commissaire d'exposition. Il a coédité *l'Art brut, objet inclassable?* (Presses universitaires de Bordeaux, 2021). Il a dirigé le musée Cérès Franco (Montolieu), été responsable du pôle arts plastiques de l'Atelier des artistes en exil (Paris).



KAIRA M. CABAÑAS DEVIANT ART HISTORIES

conversation with Raphaël Koenig

Kaira M. Cabañas is a professor of art history at the University of Florida in Gainesville. From the shadow cast by Antonin Artaud to the astonishing encounter between aesthetic modernity and psychiatric institutions in Brazil, by way of the question of materiality, her work on “deviation” combines aesthetic radicalities and ethical concerns. At a time when the boundaries of art and mental health are once again centre-stage, Raphaël Koenig pursues a discussion with the artist which began this year at the Centre Pompidou on the occasion of the Bibliothèque Kandinsky Summer University devoted to “Art brut put to the test of the archive.”

■ **Raphaël Koenig** In *Learning from Madness* (2018), you offer a compelling account of the interplay between Brazilian modernism and works produced by patients in psychiatric care institutions by focusing on such pivotal figures as psychiatrists Osório César and Nise da Silveira, as well as art critic Mário Pedrosa, against the backdrop of current debates on “global contemporary art” and “outsider art”. It seems that your research is now moving in a new direction.

Kaira M. Cabañas My research on the entanglement of art and psychiatry first made an appearance in 2012 through the exhibition *Specters of Artaud*, which I curated with Frédéric Acquaviva at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, and which charted Antonin Artaud's cultural and clinical reception in France and Brazil, among other geographies, from the 1940s to the 1980s. In *Learning from Madness*, I focused on how art appeared in the asylum context in Brazil and circulated in the country's spaces of modern art and in contemporary international biennials, whereby I argued that psychiatric patients' creativity is the constitutive inside of Brazilian modernism, rather than its outside. Indeed, the porosity between the institution of art and the institution of psychiatry—that is, the museum and asylum—is singular to Brazilian modernism's championing of patient's work and sets it apart from the fascination of twentieth-century European philosophers for the relation between art and madness. Patients' creative works have been included in important exhibitions like the São Paulo Biennial and museum collections in Brazil since their foundation at mid-century. This said, such aesthetic inclusions did not change the patient-artists' social exclusion. My new book project, titled *Deviant Art Histories: From Radical Psychiatry to Cultural Citizenship*, addresses this relative blind spot by discussing a range of practices that combined art, psychiatric reform, and activism from the mid-1940s to the present with the aim of achieving greater social inclusion. In conceiving *Deviant Art Histories* as a title, I propose a twofold deviation. First, I turn away from formalist assessments of psychiatric patients' work that do little to engage

9 Artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro. Vue de l'exposition *show view* Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949. (Court. Museu de Imagens do Inconsciente)

the histories of marginalization of subjects labelled “deviant”—a label that often converges with discrimination on the basis of gender, sexuality, class, race, and ability. Secondly, *Deviant Art Histories* is also a term—one could say a method—that suggests how in practice I deliberately deviate from what is often considered “proper” lines of inquiry for modern and contemporary art in order to remain ethically responsive and attentive to the creative production at the limits of art and psychiatry.

A PERFORMATIVE CONTRADICTION

RK Your focus on the ethics of exhibition practices and art historical methodologies resonates with broader, ongoing debates ranging from reassessments of the social and environmental impact of contemporary art institutions to a renewed interest in critical histories of collecting. In the French context, the recent donation of 921 works of the Bruno Decharme collection to the Centre Pompidou, featuring a number of works produced in psychiatric care institutions, might offer an opportunity to productively bring those contemporary debates to bear on collecting and exhibiting practices that explicitly refer back to an esthetic canon that was first codified by Jean Dubuffet from the mid-1940s onwards under the name of “art brut”.

KMC The Decharme donation is an important one, and, as you suggest, it is poised to raise many key issues, including what cultural institutions mean by “inclusion.” My own passion for this research has been motivated in part by my concern that the historicity and specificity of psychiatric patients’ work is being tamed at the hands of art history and contemporary art spaces in the West, which maintain a performative contradiction: if produced in an asylum or by a patient, the artwork must be original and authentic; it must exhibit artistic skill and innovation; and it must be produced “spontaneously” in the clinical context. The works must thus respond to a set of modernist values inherited in part from Jean Dubuffet and his conception of art brut. In short, contemporary art history and curatorial discourses declare the work’s inclusion in exhibitions but what they perform in practice is the work’s domestication and accommodation to “modernist myths”: There is nothing “anti-cultural” in any of this. Esthetic exclusions and inclusions are the product of a highly cultural—and culturally specific—set of values. What I hope to show in my current work is how one might write another art history, and at once displace the persistence of labels such as “art brut” or “outsider art”, which, as categories, should be historicized.

RK If we consider recent attempts to subsume extra-European visual productions under these supposedly universal categories, their inherent limitations and historically specific nature become particularly blatant. In an exhibition catalogue recently published in Switzerland on visual works produced in workshops for people with disabilities in Japan, one of the authors felt the need to conjure up the ghost of Jean Dubuffet, imagining his second coming in the Japanese archipelago, and claiming that the French artist and collector would have been enthusiastic about these contemporary Japanese productions, which would have “enriched his understanding of art brut.” It is quite symptomatic that the exhibition attempted to draw its artistic legitimacy from such an act of curatorial necromancy, focusing on an attempt at resuscitating a mid-twentieth century Western European collector’s gaze instead of properly engaging with contemporary Japanese artists and institutions that do have a fascinating history of their own, one with which this exhibition seemed to barely engage. What I find particularly compelling in your work is that you offer conceptual tools to discuss lineages of art history that do not rely on such Eurocentric perspectives.

MONOLINGUALISM OF THE GLOBAL

KMC What you describe sounds like what I call the “monolingualism of the global.” In such a context, it is important that in my research I depart from the specificity of the relation between modern art and psychiatry in Brazil in order to question hegemonic narratives and to rethink certain developments in modernist art history in the West. For me, two examples of art production in 1980s Brazil provide meaningful frames of reference for writing against the grain of “global” art history when it comes to art and psychiatric histories. The first is Lygia Clark’s relatively lesser-known therapeutic turn, and the second the reception of the creative work of Arthur Bispo do Rosário.

After her definitive return to Rio from Paris in 1976, Clark began administering individual therapeutic treatment through her *Estruturação do self* [Structuration of the self] and the use of what she called *Objetos relacionais* [Relational objects]. Mário Carneiro filmed Clark explaining the objects and rehearsing her therapeutic process with art historian Paulo Sérgio Duarte, who agreed to play the role of the client. As Clark displays the objects one-by-one, she identifies how they combine disparate qualities, such as hard and soft, natural and industrial. Though her therapeutic proposals did not circulate in the space of the museum at the time, her practice was not totally off the art world radar. After all, a leading Brazilian art historian

played the role of a client, while other high-profile figures such as Caetano Veloso was treated by Clark, and Yves-Alain Bois knew of her art’s therapeutic turn. Indeed, from her position of privilege (economic, and as a citizen with rights), Clark had the material and emotional resources to support her therapeutic practice.

During his years of internment, among other creative practices, Bispo devoted himself to the task of embroidering banners (usually made with bedsheets) with rosters of names and images of objects, inventorying both people and places within and outside the asylum. In 1982, psychoanalyst Hugo Denizart completed a documentary film on the dire conditions at the Colônia Juliano Moreira hospital where Bispo was interned and included an extended interview with him wearing his *Manto da Apresentação* [Presentation Cloak]. In the film Bispo never declared himself an artist, and when later asked about having his work exhibited outside the asylum, he refused. Yet since Bispo’s passing in 1989, his work entertains a consistent presence in contemporary art spaces. What makes Bispo and his resilience exceptional is how he worked against the normative sartorial, spatial, and behavioral orders of the psychiatric institution when elaborating his aesthetic universe. However, Bispo’s aesthetic inclusion cannot be disentangled from the history of his racial and social exclusion—a black man whose psychopathological identification converged with race and class discrimination in Brazil. Paradoxically, in the 1990s it was as if the visibility of Bispo’s and Clark’s works was inversely proportional to one another. Compared to the spectacular emergence of Bispo’s work, when he represented Brazil at the 1995 Venice Biennial, Clark’s therapy remained a “minor” or barely perceptible therapeutic proposition. What I explore in *Deviant Art Histories* is what it looks like to bring the two scenes of Clark’s and Bispo’s practices together, to deviate from their otherwise individual and disconnected stories within art and psychiatric histories, in order to cast in relief their entangled legacies for the present. ■

Raphael Koenig is a Visiting Assistant Professor in Comparative Literature at the University of Toulouse II and exhibition curator. His research has been supported by a postdoctoral Leonard A. Lauder Fellowship in Modern Art from the Met (New York); he defended his Ph.D. dissertation at Harvard University in 2018. He coedited Art Brut as Unclassifiable Object? (Bordeaux University Press, 2021). He also served as Director of the Cérés Franco Museum (France) and Head of Visual Arts for the Paris-based NGO Atelier for Artists in Exile.



L’année 2022 marque une étape essentielle dans le développement du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, musée madrilène d’art moderne et contemporain, que dirige Manuel Borja-Villel depuis 2008. Celui-ci s’entretient ici sur le musée et ses enjeux avec Bernard Blistène qui a quitté depuis une année ses fonctions à la direction du Musée national d’art moderne-Centre Pompidou, pour prendre la présidence du programme de commande publique « Mondes nouveaux ». S’y dessine le modèle d’un musée comme espace de contradictions et de tensions et lieu où « rembobiner l’histoire » et « décoloniser l’esprit ».

MANUEL BORJA-VILLEL ET BERNARD BLISTÈNE DANS LA SPIRALE DU TEMPS

■ **Bernard Blistène** La nouvelle présentation des collections du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía m’a profondément marqué comme elle a passionné toutes celles et tous ceux qui l’ont vue. Le développement de la collection, la cohérence de cet ensemble désormais impressionnant, l’articulation entre salles permanentes et expositions temporaires, les questionnements soulevés sont à la fois cruciaux et passionnants. Ils marquent cette fois encore celles et ceux qui considèrent le musée comme un espace critique et réflexif essentiel.

Manuel Borja-Villel Le musée n’avait pas été réinstallé depuis 2010. Il était temps pour l’équipe et moi d’en repenser l’ensemble car les collections se sont considérablement accrues, suite à de nombreuses donations mais aussi, entre autres, à l’ouverture à des disciplines que nous n’abordions jusqu’alors que ponctuellement, comme l’architecture. Mais nous voulions aussi repenser le fonctionnement de l’ensemble à l’aune du passé et du présent et l’inscrire sans doute davantage dans notre culture et dans la ville. La collection, sa diversité et la part essentielle que j’accorde à la documentation et aux archives sous toutes leurs formes permettent sans doute désormais de construire ce que j’appellerai volontiers un « musée situé » : un musée situé dans sa ville passée et présente

et dans ce que, dans les cultures nagô/yoruba ou bantu, on appelle en espagnol « il tiempo espiralado », et peut-être en français « la spirale du temps ».

LES VASES COMMUNICANTS

BB J’ai d’abord été surpris par le titre générique que vous donnez à l’ensemble. Vous invoquez « les vases communicants », titre de l’ouvrage publié par André Breton en 1932. Je voyais cependant mal votre projet se placer sous le signe de l’auteur du *Manifeste du surréalisme* mais j’ai creusé quelque peu et me suis souvenu du voyage de Breton au Mexique où il est invité à faire des conférences en 1938 et rencontre, entre autres, Trotsky, Frida Kahlo et Diego Rivera avec qui il créera la Fiari – la Fédération internationale pour un art révolutionnaire indépendant. *Les Vases communicants* est le titre d’un projet d’affiche commandé à Rivera pour annoncer la venue de Breton et je me suis dit qu’il y avait d’emblée pour vous l’idée de mettre en évidence ces jeux d’appropriation et d’échanges poreux qui nourrissent votre approche cosmologique de l’institution.

MBV Vous avez raison de souligner ces points mais songez aussi, plus près de nous, à l’*Igloo* de Mario Merz et souvenez-vous des textes d’Edward Saïd dans lesquels il dénonçait alors l’appropriation par l’Occident de modèles ve-

nus d'autres cultures ! Nous n'en sommes intellectuellement plus là, même si je considère que le musée reste par nature le lieu de ces débats. On peut se contenter de faire des expositions mais la collection est là pour permettre de saisir où nous en sommes, ce qui subsiste de ce rêve d'universalisme que certains artistes de mon propre pays comme Antonio Saura, Eduardo Chillida, Eduardo Arroyo ou d'autres ont tenté d'embrasser au point de devenir des artistes quasi-officiels. Il faut relire le *Manifeste cyborg* que Donna Haraway écrit dans les années 1980 dans le contexte du début de l'ère Reagan et du déclin des politiques de gauche. Haraway se refusait à une approche binaire et essentialiste de nos sociétés. Elle envisageait d'aller au-delà d'un regroupement identitaire et proposait de penser par affinité. Son ouvrage reste exemplaire, tant par sa dimension iconoclaste que par l'utopie critique qu'il proposait et la figure du cyborg, sa dimension vivante sont

sans doute des métaphores qui continuent de m'accompagner dans la conception du musée et de ses hybridations nécessaires.

BB Avec Donna Haraway, vous mettez d'emblée en évidence la réflexion sur la notion de frontière qui traverse toute votre conception du musée et de sa fonction. Mais vous laissez aussi comprendre combien vous considérez comme nécessaire de construire avec les œuvres une critique des traditions occidentales qui, du patriarcat au colonialisme, de ce qu'Haraway appelle des « dualismes antagonistes », norment notre discours occidental.

MBV Absolument ! Nous devons sortir de cette approche binaire. Le musée doit être un espace de contradictions où le spectateur n'est pas un sujet passif ni un consommateur mais un agent, un sujet politique. Le musée doit être le lieu des tensions où repenser sans cesse les typologies qu'un discours dominant

nous impose mais aussi mettre en évidence que, malgré les lectures que différents penseurs nous proposent, quelque chose dans l'œuvre elle-même échappe toujours à l'interprétation. C'est par exemple le sens des quatre salles construites autour de ces quatre figures majeures de la pensée artistique et critique que sont Carl Einstein, André Breton, Georges Bataille et Eduardo Westerdahl dont le musée de Puerto de la Cruz dans les îles Canaries est sans doute l'une des institutions majeures pour la compréhension de la complexité de l'art espagnol (1). Les œuvres et les artefacts que ces figures choisissent sont, à peu de choses près, les mêmes mais leurs perceptions sont différentes. C'est cela que le musée doit montrer. Il se doit d'être le lieu des controverses.

Richard Hamilton. *Man, Machine & Motion*. 1955-2012. Installation photographique. Collections permanentes, Museo Reina Sofia, 2021



Diego Rivera. *Los vasos comunicantes*. 1939. Linogravure linocut. 60 x 84,5 cm. (Coll. Museo Reina Sofia)

mera « le directeur inconnu du Bauhaus », et vous mettez en évidence que c'est un ample aspect de ses convictions qu'il faut reconsidérer à travers son œuvre, son engagement comme son itinéraire.

MBV Évidemment, car Hannes Meyer a lui-même été contraint à l'exil où, après avoir fui le nazisme, on le retrouve d'abord en Union soviétique mais ensuite au Mexique où il dirigera des programmes d'urbanisme fonctionnels et collectivistes. C'est à lui que nous devons l'expression « les besoins du peuple plus que les besoins du luxe » ! Et puis, n'oublions pas qu'il sera licencié d'un Bauhaus devenu idéologique et choisira de participer au premier plan quinquennal de l'URSS avant de partir en 1941 au Mexique pour travailler pour le gouvernement. Il sera d'ailleurs le directeur d'Estampa Mexicana, la maison d'édition somme toute « anti-muraliste » du Taller de Gráfica Popular dont nous présentons également un ensemble important prêté par votre ancienne institution, dans l'exposition que Benjamin H.D. Buchloh présentait simultanément jusqu'au 29 août dernier et qu'il intitulait *From Posada to Isotype, from Kollwitz to Catlett*.

RÉCITS ALTERNATIFS

BB Au fil de ce que vous dites, il est clair que vous questionnez la fonction du conservateur et son rôle dans l'institution comme de toutes celles et tous ceux qui veulent aujourd'hui faire des expositions. J'aime d'ailleurs que vous les engagiez à lire les textes de Timothy Morton sur ce qu'il appelle un « hyperobjet ». Mais ce qui est frappant dans la présentation que vous proposez, c'est que les manques de la collection deviennent des atouts pour penser le contexte dans lequel le musée s'est constitué et pour l'ouvrir à d'autres perspectives qui ne sont, comme vous le souligniez vous-même en 2009, « prisonnières ni du corset moderniste ni de la culture du spectacle ».

MBV Tout musée, je le redis, est « situé ». Cela veut dire qu'il appartient au conservateur de savoir d'où il parle. Nous ne sommes heureusement plus dans l'euphorie globalisante des années 1980 où une Margaret Thatcher nous laissait croire « qu'il n'y avait pas d'alternative » au modèle qu'elle voulait imposer. Face à ce dictat, je préfère mettre en évidence les récits alternatifs de l'histoire moderne, les nouvelles formes d'intermédiation et, de fait, les figures de l'exil. Ne parlons pas de Picasso bien sûr que nous présentons de telle sorte que le visiteur est face à un choix : d'un côté les troupes espagnoles ou de l'autre, l'exil. Et c'est là qu'une figure comme Max Aub, l'auteur de *Campo cerrado*, prend toute sa dimension. Max Aub est l'exilé permanent, l'homme aux quatre nationalités. Il rejoint les Républicains espagnols, commande et paie *Guernica* à Picasso. Il est le chroniqueur de la Guerre civile, il collabore à *Espoir*, *Sierra de Teruel* de Malraux, est interné à Vichy et s'évade de Casablanca pour le Mexique où il finira sa vie.

BB Au cœur du parcours, vous rendez aussi hommage à Hannes Meyer, qu'on surnom-

BB Au fil de ce parcours immense qui se déploie dans tous les espaces anciens et nouveaux du musée, les notions de frontière et d'exil reviennent sans cesse à l'esprit et conduisent à mettre en évidence que, par-delà les terres de l'histoire, la plupart des artistes et des œuvres que vous exposez ont été et sont connectés. Du Guatemala aux Caraïbes, de la Jamaïque à Haïti, vous affirmez, au fil de choix profondément liés à une part importante de l'histoire de votre pays, le musée comme le lieu par excellence où « décoloniser l'esprit ».

MBV Oui, mais vous aurez compris que « décoloniser l'esprit » est un enjeu sans doute subordonné au tragique de l'histoire mais également à la manière de penser le monde. Marcel Broodthaers ou Raymond Hains n'ont cessé de le faire à leur façon, l'un parce qu'il ne cessait de souligner le passé colonial de la Belgique, l'autre parce qu'il spéculait sur le monde bien au-delà de toute géographie. Mais l'un et l'autre luttèrent après Baudelaire contre « les ennemis de la poésie ». Et les artistes que nous mettons en évidence, de Broodthaers à Hains, d'Hamilton à Eames



Isabel Oliver. Feliz reunión/La mujer. 1971.
Acrylique sur toile acrylic on canvas. 98 x 98 cm.
(Coll. Museo Reina Sofía)

et tant d'autres ont tous refusé de négocier avec le néolibéralisme. Ils étaient quelque part semblables au « cyborg » que nous évoquions, celui qui se refuse à l'absorption dans le formalisme mais introduit un système de distribution et des pratiques à l'écart de toute norme. C'est d'ailleurs aussi pourquoi nous mettons vous et moi en évidence la fonction du *mail art* et de pratiques artistiques à la marge que nous documentons par le film, l'archive. Je crois en fait que le musée se doit d'aller vers le fragile pour saisir l'importance de ces pratiques.

REMOBINER L'HISTOIRE

BB Ces pratiques que vous évoquez, et sur lesquelles nous avons d'ailleurs travaillé ensemble, mettent en évidence combien la dimension performative, au sens exact du concept de John Austin et non pas dans son détournement auquel on assiste aujourd'hui, est au cœur de votre projet. La poésie et, avec elle, toutes formes de « paroles en liberté » et d'actions qui s'en suivent assignent un autre rôle à l'artiste. Comment alors en rendre compte sans succomber au fétichisme ?

MBV Il faut, je crois, jouer l'anachronisme et ne craindre ni de brusquer la chronologie ni les formats auxquels le musée nous contraint. C'est d'ailleurs lorsqu'on nous laisse croire que tout va bien, que nous sommes dans une zone de confort apparente qu'il faut casser les règles et questionner l'histoire, ses classifications et ses zones méconnues. Il faut rembobiner, faire exploser les disciplines et, je le

redis ici, décoloniser le langage. Car rembobiner l'histoire, c'est reconsidérer son objet. C'est ce que des artistes de tous horizons comme Alejandra Riera et son *Jardín de las mixturas* ou Benvenuto Chavajay s'attachent à faire aujourd'hui. Voyez les pratiques transversales de Riera, convoquant des formes multiples allant de l'image à l'écrit, des « films-documents » aux dessins, impulsant la réalisation d'une poétique de gestes situés « entre les champs » qui nous conduisent à questionner nos façons de lire l'histoire et la géographie. Voyez les arrangements de Chavajay et sa façon de concevoir des dispositifs qui, du Guatemala à l'Amérique latine plus généralement, réorganisent des objets touchant à la violence qui nous entoure. Voyez encore le « métissage » de la pensée chicana d'une auteure aussi essentielle que Gloria Anzaldúa et de tant d'autres. Ce sont les œuvres de celles et ceux qui ont tenté d'exister dans l'exil – les Lygia Clark, Caetano Veloso, Paolo Gasparini et tant d'autres – que j'ai voulu convoquer.

BB Lorsque vous soulignez la nécessité de « rembobiner l'histoire », vous rejoignez des penseurs afro-américains comme Randall Kennedy ou Cheryl Townsend Gilkes qui s'interrogent sur qui écrit l'histoire, mais vous proposez aussi une histoire que vous-même livrez par épisodes, au point que je me demande si vous ne choisissez pas cette notion pour en appeler à un mode de construction du récit qui évoquerait sans la nommer, la tragédie antique.

MBV Oui, j'ai construit ce parcours comme une succession d'épisodes. C'était, cela va sans dire, pour briser toute narration linéaire mais c'était aussi pour mettre en évidence cette distinction que les Grecs faisaient entre le *topos* et le *choros*. Le *topos*, c'était le lieu tel qu'il existait, mais le *choros*, c'était l'espace que vous inventiez et cet espace-là participait de l'invention de la démocratie. Je ne veux pas l'oublier comme je ne peux oublier les travaux de votre compatriote Gérard Wajcman qui, dans son ouvrage *les Séries, le monde, la crise, les femmes* (2), nous rappelle que les formes les plus nouvelles dans le monde en crise dans lequel nous vivons puisent aux mythes les plus anciens de toute civilisation. ■

1 Eduardo Westerdahl (1902-1983) est un peintre et écrivain représentant en Espagne du mouvement surréaliste. Il créa en 1953 le musée qui porte son nom, sur son île natale, Tenerife, considéré comme le premier musée d'art moderne en Espagne. **2** Éditions Verdier, 2018.

Bernard Blistène prépare actuellement pour 2025 une exposition de Raymond Hains au Reina Sofía.

MANUEL BORJA-VILLEL AND BERNARD BLISTÈNE IN THE SPIRAL OF TIME

2022 marks an essential stage in the development of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a museum of modern and contemporary art in Madrid which Manuel Borja-Villel has directed since 2008. Here, this one discusses the museum and its issues with Bernard Blistène, who left his post a year ago as director of the Musée national d'art moderne-Centre Pompidou, to take up the presidency of "New Worlds" public commissioning program. A model of a museum emerges from their conversation as a space of contradictions and tensions, a setting in which to "rewind history" and "decolonise the mind."

Bernard Blistène The new presentation of the collections of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía left a deep impression on me, as it did on everyone who saw it. The development of the collection, the coherence of this now impressive ensemble, the articulation between permanent rooms and temporary exhibitions and the questions raised are both crucial and exciting. They are especially impactful for people who see the museum as an essential critical and reflexive space.

Manuel Borja-Villel The museum had not been relocated since 2010. It was time for the team and I to rethink it as a whole, because the collections had developed considerably, as a result of numerous donations but also due to the fact of opening up to disciplines that we had only occasionally broached up until then, such as architecture. But we also wanted to rethink the overall functioning in light of the past and the present, and to integrate it more into our culture and into the city. The collection, its diversity and the essential place that I give to documentation and archives in all their forms now unquestionably make it possible for us to build what I would readily call "situated museum," a museum situated in its past and present city and in what in the Nagô/Yoruba or Bantu cultures is called in Spanish "il tiempo espiralado," and perhaps in English "the spiral of time."

COMMUNICATING VESSELS

BB First of all, I was surprised by the generic title you gave to the ensemble. You invoke *Communicating Vessels*, the title of the book published by André Breton in 1932. I didn't see how your project could be placed under the banner of the author of the *Surrealist Manifesto*, but I dug a little deeper and remembered Breton's trip to Mexico where he was invited to lecture in 1938 and met Trotsky, Frida Kahlo and Diego Rivera, amongst others, with whom he created the FIARI—the International Federation of Independent Revolutionary Art. *Communicating Vessels* is the title of a poster project commissioned from Rivera to announce Breton's arrival, and I deduced that from the outset, you had come up with the idea of highlighting these games of appropriation and porous exchanges that inform your cosmological approach to the institution.

MBV You are right to emphasise these points, but think also, closer to home, of Mario Merz's *Igloo*, and remember Edward Said's texts in which he denounced the West's appropriation of models from other cultures! We have since moved on, intellectually, even though I think the museum, by its very nature, remains the place for these debates. We could content ourselves with organising exhibitions, but the collection is there to capture where we are, what remains of this dream of universalism that some artists from my own country, such as Antonio Saura, Eduardo Chillida, Eduardo Arroyo and others, tried to embrace, to the point of becoming quasi-official artists. It is important to reread the *Cyborg Manifesto*, which Donna Haraway wrote in the 1980s, in the context of the early Reagan era and the decline of left-wing politics. Haraway rejected a binary and essentialist approach to our societies. She envisaged going beyond identity grouping and proposed thinking by affinity. Her book remains exemplary, both for its iconoclastic dimension and for the critical utopia it proposed. The figure of the cyborg, its living dimension, is a metaphor that continues to accompany me in the conception of the museum and its necessary hybridisation.



BB With Donna Haraway, you are immediately highlighting the concept of the boundary, which runs throughout your entire conception of the museum and its function. But you are also implying how necessary you consider it to build a critique of Western traditions with the works, traditions which normalise our Western discourse, from patriarchy to colonialism, to what Haraway calls “antagonistic dualisms.”

MBV Absolutely! We have to extricate ourselves from this binary approach. The museum must be a space of contradictions where the spectator is not a passive subject or a consumer but an agent, a political subject. A museum must be a place of tensions where we must constantly rethink the typologies imposed upon us by a dominant discourse, but it must also highlight the fact that, despite the readings proposed by various thinkers, something in the works themselves will always escape interpretation. This, for example, is the meaning of the four rooms built around the four major figures of artistic and critical thought: Carl Einstein, André Breton, Georges Bataille and Eduardo Westerdahl, whose Puerto de la Cruz museum in the Canary Islands is undoubtedly one of the major institutions for understanding the complexity of Spanish art. (1) The works and artefacts these figures present are more or less the same, but their perceptions are different. That’s what a museum has to show. It has a duty to be a place of controversy.

BB From what you are saying, it is clear that you are calling the role of the curator into question, and his role in the institution, as well as anybody who wants to organise exhibitions nowadays. I also like that you encour-

age them to read Timothy Morton’s texts on what he calls a “hyperobject.” But what is striking about the presentation you are proposing is that the gaps in the collection become assets in order to think about the context in which the museum was set up and to open it up to other perspectives which, as you yourself pointed out in 2009, are “neither prisoners of the modernist corset nor of the culture of the spectacle.”

ALTERNATIVE NARRATIVES

MBV Every museum, I repeat, is “situated.” That means that it is up to the curator to know where they are speaking from. Fortunately, we are no longer in the global euphoria of the 1980s, when Margaret Thatcher led us to believe that there was “no alternative” to the model she wanted to impose. Against this dictatorship, I prefer to highlight the alternative narratives of modern history, the new forms of intermediation and effectively, the figures of exile. To say nothing of Picasso, of course, who we present in such a way that the visitor is faced with a choice: on one side the Spanish troops or on the other, exile. And that’s where a figure like Max Aub, the author of *Campo cerrado*, takes on its full dimension. Max Aub was a permanent exile, a man with four nationalities. He joined the Spanish Republicans, commissioned and paid Picasso for *Guernica*. He was a columnist of the Civil War, he contributed to *Espoir*, *Sierra de Teruel* by Malraux, was interned in Vichy and escaped from Casablanca to Mexico where he spent the rest of his days.

BB At the heart of the exhibition circuit, you also pay tribute to Hannes Meyer, nicknamed “the unknown director of the Bauhaus,” highlighting the fact that many of his convic-

Paolo Gasparini. Para verte mejor, América Latina. 1972. Tirage argentique *gelatin-silver print*. 16,1 x 24,8 cm. (Coll. Museo Reina Sofia)

tions need to be reconsidered through his work, his commitment and his itinerary.

MBV Of course, because Hannes Meyer was himself forced into exile where, after having fled Nazism, he first went to the Soviet Union and then to Mexico, where he directed functional and collectivist urban planning programmes. We owe him the slogan “The people’s needs instead of the need for luxury!” And let us not forget that he was dismissed from Bauhaus, which had become ideological, and chose to take part in the first five-year plan in the USSR before leaving in 1941 for Mexico, to work for the government. He was also the director of Estampa Mexicana, the essentially “anti-muralist” publishing house of the *Taller de Gráfica Popular*, of which we also presented an important ensemble loaned by your former institution, in the exhibition that Benjamin H.D. Buchloh presented in parallel until August 29th, entitled *From Posada to Isotype, from Kollwitz to Catlett*.

BB Throughout this vast exhibition circuit, which unfolds in all the old and new spaces of the museum, the notions of frontiers and exile constantly spring to mind, leading to the observation that, beyond the terrors of history, most of the artists and works that you are exhibiting have been and are connected. From Guatemala to the Caribbean, from Jamaica to Haiti, your choices, which are deeply linked to an important part of your country’s history, claim the museum as the ideal setting in which to “decolonise the mind.”

MBV Yes, but as you will have gathered, “decolonising the mind” is a challenge that is probably subordinate to the tragedy of history but also to the way of thinking about the world. Marcel Broodthaers and Raymond Hains did it in their own way, the former because he constantly emphasised Belgium’s colonial past, the latter because he speculated about the world far beyond any geographical borders. But both fought in Baudelaire’s wake against “the enemies of poetry.” And the artists we are showcasing, from Broodthaers to Hains, from Hamilton to Eames and so many others, all refused to negotiate with neoliberalism. They were somewhat similar to the “cyborg” that we mentioned, who refuses to be absorbed in formalism but introduces a system of distribution and practices distant from any norm. This is also why you and I are highlighting the function of mail art and of marginal artistic practices, which



Collections permanentes, Museo Reina Sofia, 2021. (Ph. Archivo fotográfico del Museo Reina Sofia)

we are documenting through films and archives. I actually think the museum has to go towards fragility in order to understand the importance of these practices.

REWINDING HISTORY

BB These practices that you mention, which we have worked on together, highlight the centrality of the performative dimension in your project, in the exact sense of John Austin’s concept and not in its diverted sense that we see nowadays. Poetry, and all forms of “free words” and actions that follow, assign another role to the artist. How then to account for it without succumbing to fetishism?

MBV I think we need to play on anachronism and not be afraid of shaking up the chronology or the formats imposed on us by the museum. To go one step further, I would say that it is precisely when we are led to believe that all is well, when we are in a zone of apparent comfort, that it becomes necessary to break the rules and question history, its classifications and its little-known areas. We have to rewind, break up the disciplines and, I repeat here, decolonise language. Because rewinding history means reconsidering its

object. This is what artists from all walks of life, like Alejandra Riera with her *Jardín de las mixturas* and Benvenuto Chavajay, are doing today. Look at Riera’s transversal practices, summoning multiple forms from images to writing, from “film-documents” to drawings, driving the realisation of a poetics of gestures located “between the fields” that lead us to question our ways of reading history and geography. Look at Chavajay’s arrangements and his way of designing systems which reorganise objects touching on the violence that surrounds us, from Guatemala to Latin America more generally. Look at the “diversity” of the Chicana thinking of essential authors such as Gloria Anzaldúa and others. I wanted to summon the works of those who tried to exist in exile—Lygia Clark, Caetano Veloso, Paolo Gasparini and so many others.

BB When you highlight the need to “rewind history,” you are joining African-American thinkers such as Randall Kennedy or Cheryl Townsend Gilkes, who question who writes history, but you also propose a history that you deliver yourself in successive episodes, to the extent that I wonder whether you chose this notion to appeal to a way of

constructing the narrative that evokes a classical tragedy, without naming it.

MBV Yes, I built this circuit as a succession of episodes. This was obviously in order to break up any linear narration, but it was also to highlight the distinction that the Greeks made between *topos* and *choros*. The *topos* was the place as it was, but the *choros* was the space that you invented, and that space was part of the invention of democracy. I do not want to forget it, as I cannot forget the work of your compatriot Gérard Wajcman who, in his book *les Séries, le monde, la crise, les femmes*, (2) reminded us that the newest forms in our world in crisis draw on the oldest myths of any civilisation. ■

Translation: Juliet Powys

¹ Eduardo Westerdahl (1902-1983) was a painter and writer who represented the Surrealist movement in Spain. In 1953 he created the museum that bears his name on his native island of Tenerife, considered the first museum of modern art in Spain. ² Éditions Verdier, 2018.

Bernard Blistène is currently preparing a Raymond Hains’ exhibition at the Reina Sofia for 2025.

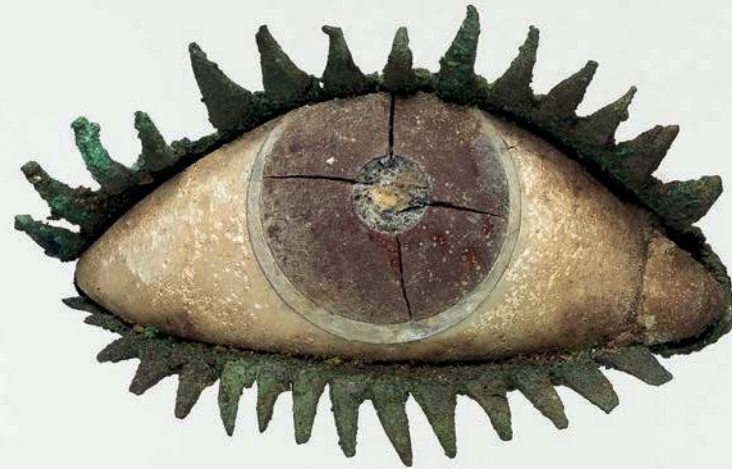
MAX HOLLEIN ET ROBERT STORR LA DEUXIÈME MAISON

Le musée encyclopédique peut-il s'enrichir indéfiniment ? Comment faire se côtoyer tradition occidentale et arts premiers ? Art ancien et art contemporain ? User des outils numériques sans nuire à l'appréhension des objets ? Répondre aux attentes du public, y compris quand des œuvres ne représentent plus ses valeurs ? À ces questions, qui ne sont pas nouvelles, s'ajoute désormais celle de la restitution, ou non, de certaines œuvres à leur pays d'origine. De tout cela, Robert Storr, qui fut conservateur au MoMA et le premier directeur américain de la biennale de Venise en 2007, a souhaité s'entretenir avec Max Hollein, né à Vienne (il est le fils de l'architecte Hans Hollein) et directeur du Metropolitan Museum depuis 2018.

■ **Robert Storr** Vous avez surtout travaillé pour des musées à caractère encyclopédique plutôt que pour des institutions spécialisées : le musée Schirn à Francfort, le musée De Young à San Francisco, aujourd'hui le Metropolitan Museum de New York. En tant qu'« homme de musées », vous avez donc toujours été confronté à un cadre historique très large, culturellement complexe – et problématique. Je me demandais si vous pourriez nous parler un peu de vos principes généraux, de vos ambitions générales, dans ce domaine ?

Max Hollein La définition du musée encyclopédique – ou universel – est floue ; en réalité, les collections de ces institutions sont souvent moins encyclopédiques qu'éclectiques. Je dirais que la prémisse même selon laquelle un musée devrait couvrir l'intégralité du développement culturel de l'humanité dans le monde entier est impossible à réaliser. Cette lutte pour l'exhaustivité, à laquelle certaines institutions se sont livrées pendant des décennies, était dès le départ vouée à l'échec. Il est plus utile et plus important à mes yeux que l'institution s'appuie sur ses collections mais surtout sur ses connaissances et sa démarche propre pour tendre vers une pertinence universelle.

De gauche à droite from left: Max Hollein. (Ph. Eileen Travell). Robert Storr. (Ph. DR)



Paire d'yeux issue d'une statue plus grande que nature *pair of eyes from an over-life-size statue*. Grèce Greek. 5^e siècle avant J.-C. ou postérieur 5th century BC or later. Chroma: Ancient Sculpture in Color, exposition show The Metropolitan Museum of Art, 2022-23

RS Tel est le rôle du directeur, dont la tâche consiste à orienter le débat. Est-ce qu'on peut comparer cela à la présidence d'un séminaire où tous les sujets seraient débattus, de manière plus ou moins dialectique, par des spécialistes ?

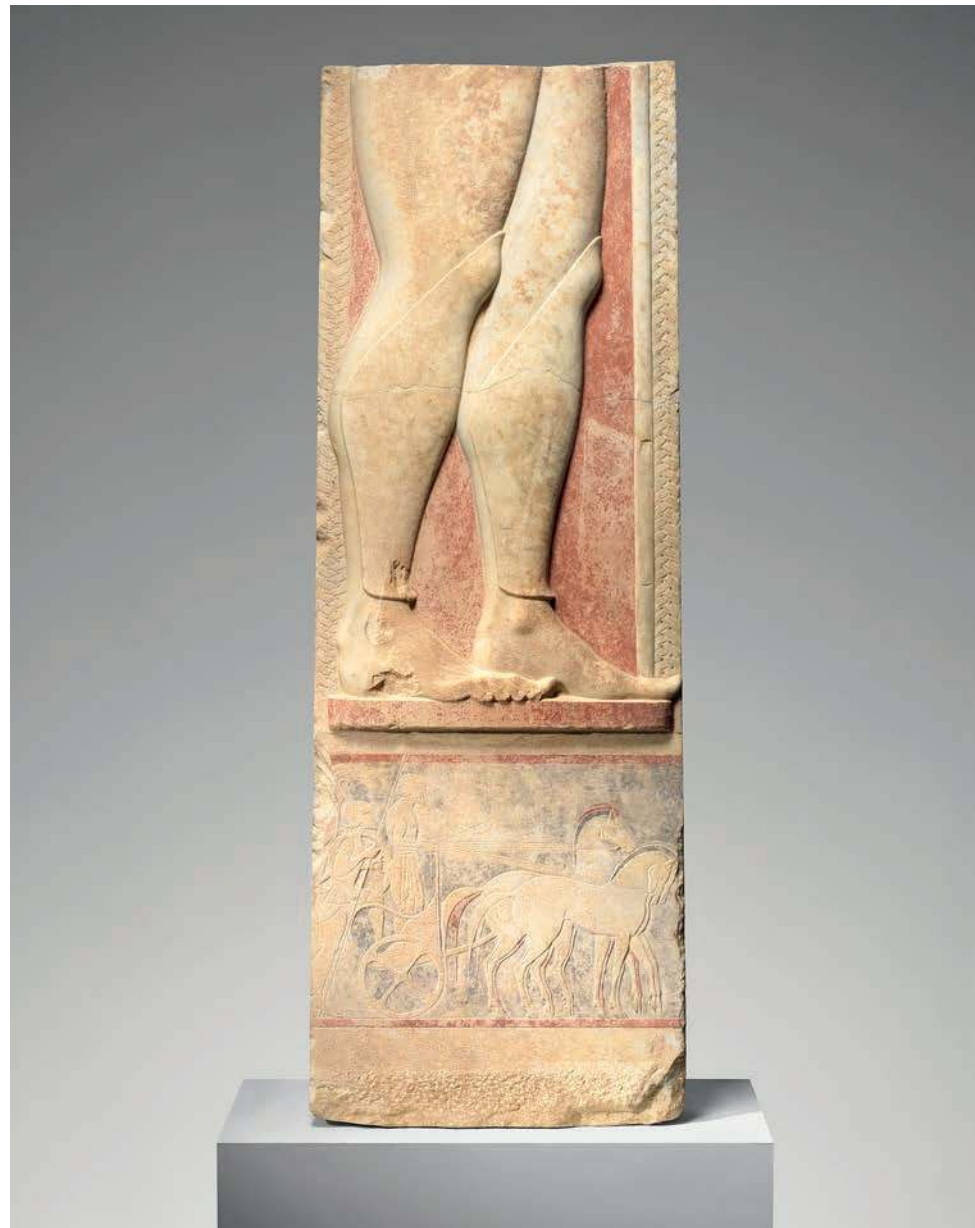
MH À mes yeux, le rôle du directeur est d'abord de reconnaître les enjeux du débat. Je parle bien sûr ici en tant que directeur du Met, mais on peut dire la même chose de toute institution d'une certaine taille, dont l'infrastructure supporte un niveau de spécialisation extrêmement élevé. Nous comptons actuellement 140 conservateurs, qui jouissent évidemment d'une expertise parfois très approfondie. Ces chercheurs et ces experts tendent à développer un discours très spécialisé, qui se déploie à l'intérieur du domaine précis de chacun. Mais je vois parfois se dégager des problématiques plus générales et, en tant que directeur, je pense qu'il est de la responsabilité de l'institution de s'y confronter. Par exemple, même si on baigne aujourd'hui dans le discours postcolonial, les débats et les recherches les plus intéressants pointaient déjà dans cette direction il y a 20 ou 30 ans. Et, dans ce cas précis, je tiens à préciser que notre travail se fonde entièrement sur l'objet : ce qui est en question, ce sont les œuvres d'art et la manière dont elles s'insèrent dans notre collection et dans notre contexte.



RS Vous avez travaillé avec William Lieberman (1), pour qui la tâche du conservateur était de collectionner les collectionneurs. Mais cette attitude a très souvent pour résultat l'éclectisme que vous évoquiez. Lorsque vous plaidez en faveur d'une démarche plus concertée, vous voulez donc sans doute dire que l'institution doit construire ses collections dans le but de développer certains domaines. Est-ce bien votre politique ?

MH Quand je suis arrivé au Met, j'ai essayé de faire en sorte que la première question que nous nous posions ne soit pas toujours : « De quels nouveaux objets avons-nous besoin ? »

Fragment de la stèle funéraire d'un hoplite
fragment of the funerary stele of a hoplite.
Grèce Greek. 525-515 avant J.-C. BC.
Chroma: Ancient Sculpture in Color, exposition *show*
The Metropolitan Museum of Art, 2022-23



Mais plutôt : « Que voulons-nous faire avec ce que nous avons ? Que nous manque-t-il pour le faire le mieux possible ? De quel contexte aurait besoin tel ou tel objet que nous possédons déjà ? » La question est vraiment celle de la mise en scène qui convient le mieux aux objets : comment leur permettre d'être regardés de la meilleure manière possible ?

ÉLARGIR L'HISTOIRE

RS Devant le musée, une grande affiche annonce la nouvelle exposition de sculpture vernaculaire du sud des États-Unis, *Hear Me Now* – certains appelleraient ça de la sculpture populaire. Il y a aussi l'exposition d'art ancien polychrome, *Chroma*. Ces deux sujets seraient totalement irrecevables du point de vue du « haut modernisme » américain. Est-ce qu'en organisant simultanément ces deux expositions, vous ne remettez pas implicitement en question certains truismes qui ont

longtemps dominé les musées américains ? Ou ne s'agit-il que d'une heureuse coïncidence ?

MH Non, c'est plutôt une coïncidence. À la fois en ce qui concerne nos expositions et notre politique d'acquisition, nous travaillons à complexifier notre propos. Jusqu'à ébranler parfois les attentes et les perceptions. L'exposition *Chroma* est l'aboutissement d'un projet de recherche sur 40 ans. Beaucoup sont très surpris d'apprendre que les sculptures de l'Antiquité grecque et romaine étaient originellement peintes de couleurs vives. Cela montre aussi que la réception des œuvres ne résulte pas seulement de l'expérience singulière du visiteur, mais traverse en réalité des contextes culturels variés. On ne regardait pas la sculpture grecque de la même manière à la Renaissance, ce qui a exercé une influence sur le classicisme, etc.

Quant à l'exposition sur la céramique d'Edgefield, elle répond à notre désir d'élargir l'histoire du développement de l'art américain au 19^e siècle. Cette histoire correspond à tout un processus ; mais j'ai toujours trouvé curieux que les galeries et les musées d'art américain des 18^e et 19^e siècles s'entendent pour ne présenter qu'un aspect des choses, en l'occurrence l'histoire des colons blancs. Nous aimerions faire en sorte que cette histoire ne soit pas la seule à être racontée.

RS Dans ce changement de paradigme, êtes-vous avantagé par le fait d'être européen et extérieur aux querelles de famille américaines ? Est-ce que cela vous permet d'avoir un champ de vision plus étendu ?

MH Oh, je ne suis pas sûr que cela soit un avantage en soi, mais le Met s'inscrit à l'évidence dans un contexte de plus en plus global. Au départ, il était empreint d'un eurocentrisme profondément enraciné, tout en s'efforçant de tendre vers l'international. Ma trajectoire et mon apprentissage de ce qu'est un musée – ce qu'il peut, ce qu'il doit éviter, à quoi il doit penser – ont sans aucun doute progressé depuis que je travaille avec des musées américains.

RS Robert Goldwater, qui était l'un des conseillers des Rockefeller pour la création de la collection d'art tribal (2), était tout à fait conscient des différences et des écarts culturels qui séparent les traditions indigènes représentées dans ces espaces, et du fait que la notion d'« art primitif » escamote ou déforme ces différences. C'est intéressant.

MH C'est tout à fait passionnant. Parce que j'ai moi aussi lu ça et que je me suis évidemment intéressé à Goldwater et à ses relations avec l'art. Je pourrais citer une quantité de conservateurs et de penseurs majeurs – par

exemple Alexandre Dorner (3) – qui ont exprimé leurs réserves quant à cette étiquette. Mais, pour faire de ces intuitions un savoir d'ensemble, des étapes importantes restent encore à franchir. Et cela sera à mon sens plus difficile pour les musées américains que pour les musées européens, car les institutions américaines sont fondées sur le mécénat, ce qui leur ajoute une strate historique supplémentaire. Chaque galerie porte un nom, ce qui rend tout changement plus compliqué. Il faut donc en passer par une sorte de négociation complexe avec l'histoire de l'institution.

Ces changements exigent de réunir une quantité phénoménale d'acteurs différents ; mais c'est nécessaire car il faut s'assurer que le concept du musée est capable d'évoluer avec son environnement communautaire. Aux États-Unis, les gens considèrent le musée comme *leur* musée : c'est comme une deuxième maison. Les gens s'y sentent attachés affectivement et le musée doit donc être représentatif de leurs valeurs.

J'ai grandi à Vienne, j'allais tout le temps au Kunsthistorisches Museum, mais je ne me suis jamais dit : « Ce musée est *mon* musée », ou qu'il représentait mes valeurs. C'était une institution spécialisée dans l'histoire de l'art, rien de plus. Le Kunsthistorisches Museum n'a pas été dès sa fondation une institution à vocation civique. En revanche, l'idée du Met est celle d'une forme de musée civique ou universel, et le public est très attentif à se sentir représenté par lui. Les gens font partie intégrante du musée. C'est *leur* musée. L'investissement émotionnel est différent. Quand je dis « leur » musée, je pense aussi à la fierté de posséder ce musée.

CONTEMPORANÉITÉS

RS La place de l'art contemporain au Met suscite depuis toujours la controverse.

MH Oui. Depuis le début, ce qui différencie le Met d'autres institutions comparables comme le Louvre, le British Museum, l'Ermitage ou le Prado, est qu'en somme, de sa fondation à nos jours, il n'a jamais posé de limites à ses acquisitions. Pour le Met, dans le contexte de l'infrastructure du musée et du propos qu'il défend, il est absolument essentiel de collectionner de l'art moderne et contemporain. Donc pour nous, sur le long terme, ce n'était pas un bon choix que de gérer un musée satellite consacré à l'art moderne et contemporain, distinct du bâtiment principal. Le Met Breuer était un espace remarquable, notamment pour sa programmation, mais, à long terme, ce type de séparation ne faisait pas sens pour le Met (4). L'art contemporain s'épanouit dans des cultures et des époques variées. Je maintiens que la collection du Met est l'une des meilleures dans le domaine moderne et contemporain – surtout post-1945 – et l'un des secrets les mieux gardés de New York.

RS C'est vrai.

MH Mais il faut aussi admettre que, pour le 20^e siècle, nos collections, quoique très fortes, sont aussi éclectiques. Et l'art du 20^e siècle est présenté dans bien d'autres espaces du musée. Une grande partie des objets exposés dans les salles d'art de l'Afrique subsaharienne sont du 20^e siècle, de même que les mâts *bis* (5). On a encore du mal à les reconnaître comme tel, et il faut que ça change.

RS La tradition est ancienne, mais l'objet est contemporain.

MH C'est cela. Le Met peut, d'un côté, connecter par-delà les siècles des développements artistiques et culturels qui se nourrissent les uns les autres. Mais on peut aussi présenter ces deux formes de contemporanéité comme des mouvements asynchrones dans leur époque, qui entrent parfois en connexion ; et montrer que cette connexion fait parfois naître, en fonction de l'infrastructure et du propos, un contexte de présentation de l'évolution artistique complètement différent. Nous entendons donc valoriser fortement ce modèle évolutif complexe, ce qui nous permettra de développer un propos complémentaire de celui du Whitney, du MoMA et, dans une certaine mesure, du Guggenheim. Cela informe également notre politique d'acquisition, qui est sans doute assez différente de celle des autres institutions.

RS Avez-vous les ressources nécessaires pour acheter comme vous le voudriez ?

MH La réponse est non, bien sûr. Le Met se trouve dans une excellente position pour acheter dans tous les domaines, particulièrement l'art moderne et contemporain. Ce qui

m'intéresse et me préoccupe davantage, ce sont la réflexion et la démarche critique qui nous permettent de relier les arches et les ponts que nous essayons de construire. Afin que les présentations et les histoires que raconte le Met soient non seulement convaincantes, mais aussi plus complexes, plus multiculturelles et plus riches de perspectives diverses. C'est là – pour moi – un point essentiel.

LE POUVOIR AU PUBLIC

RS Vous avez beaucoup travaillé avec les médias numériques, non seulement pour fournir des informations au public mais aussi pour favoriser sa participation active. Pourriez-vous nous en parler ? Car vous êtes sans aucun doute un homme de l'objet et le numérique est, en quelque sorte, l'ennemi de l'objet.

MH Le plus important, c'est de considérer le musée comme un lieu où l'on partage l'expérience de l'art. Le caractère collectif de cette expérience est très important. D'un autre côté, le musée a des missions si vastes – en termes d'engagement, d'éducation, de récit, de participation du public – qu'on peut y répondre de manières très variées, que la visite physique n'épuise pas. D'autres moyens permettent de rester en contact avec le public.

Lorsque les Américains vont voir un match de base-ball, ils sont parfaitement préparés : ils savent précisément qui joue, quelles sont les statistiques à la batte, etc. En revanche,

Adebunmi Gbadebo. K. S. 2021. Terre du cimetière de True Blue Plantation *cemetery soil*, cheveux de *hair from* Aaron Wilson Watson, Kelsey Jackson, Cheryl Person. Hear Me Now: The Black Potters of Old Edgefield, South Carolina, exposition *show* The Metropolitan Museum of Art, 2022-23



quand ils arrivent au musée pour visiter une exposition, ils ne sont souvent pas préparés du tout. J'ai donc pensé que nous devions proposer des outils qui faciliteraient aux visiteurs la préparation de leur visite, afin que leur expérience soit plus riche. En gros, on donne accès avant la visite à un tutoriel numérique sur le cadre curatorial général. C'est quelque chose que les outils numériques permettent, ça ne remplace pas la visite.

RS Mais si votre public est mieux préparé, comme vous l'évoquez, on peut réduire le nombre d'informations présentes dans l'espace d'exposition, non? Et laisser les gens découvrir par eux-mêmes.

MH C'est vrai. On sait comment ça se passe, les gens achètent le catalogue, le lisent après la visite et comprennent soudain: « Ah oui, c'est là que j'ai vu ça, c'est pour ça que c'était là! » Donc je pense que cette politique permet une compréhension plus riche et aussi de mieux apprécier le travail curatorial. C'est comme pour la musique, la première fois qu'on est exposé à une pièce complexe, *Wozzeck* par exemple. Mais lorsqu'on l'a déjà vue une fois ou deux, qu'on est préparé, on comprend tout l'univers qui entoure la pièce et peut-être même la manière spécifique dont le metteur en scène l'a abordée... C'est aussi un appui pour notre travail de conservateurs que de pouvoir interpréter les œuvres sans les alourdir d'un matériel didactique qui détruit complètement la puissance visuelle de l'objet.

RS Vous parlez d'or. Parce que vous présentez une situation où les choix et les dichotomies sont fondamentalement liés. Ils existent de sorte que le visiteur, ou le lecteur, les prenne comme il veut. Ce qui permet de restituer le pouvoir au public plutôt que de le lui confisquer. C'est comme lorsque des étincelles d'énergie jaillissent entre deux pylônes électriques.

MH C'est exactement ça. Excellent. C'est une image formidable.

HÉRITAGE CULTUREL PARTAGÉ

RS Je voudrais vous poser une question. Un des problèmes qui se posent à tous les musées, et qui s'est récemment posé à vous, est que les acheteurs acquièrent parfois des objets d'origine incertaine. Que pensez-vous de cette revendication générale, dans des parties du monde dont le patrimoine a été littéralement pillé, de rapatrier les objets là où ils ont été pris?

MH En tant qu'institution, nous avons tout d'abord une obligation légale, mais aussi morale, de constituer nos collections sur la base de standards légaux et éthiques élevés

– ce qui signifie tout simplement qu'il y a beaucoup de raisons pour lesquelles nous restituons des œuvres. Mais, étant le directeur d'un musée à vocation universelle, je ne crois évidemment pas qu'un objet ne puisse exercer sa puissance ou sa qualité artistique que sur son site d'origine.

RS Je vous suis là-dessus.

MH Je dirais même que, la plupart du temps, c'est plutôt le contraire. Alors, s'il faut renvoyer toutes les œuvres d'art émanant de différentes cultures vers leur pays d'origine, non seulement l'idée de musée encyclopédique est obsolète, mais c'est toute notre conception du dialogue culturel et d'un héritage culturel partagé qui est remise en question. D'un autre côté, il faut que nous puissions garantir que les transactions et les migrations des objets soient à la fois explicitées dans le cadre du musée et d'une manière qui nous permette de dire: oui, c'est nous qui prendrons le mieux soin de ces œuvres et ces œuvres sont ici pour des raisons que nous sommes capables de défendre.

L'histoire des objets et celle des richesses – et les deux sont étroitement liées – plongent leurs racines dans les cruautés et la guerre, l'exploitation et les renversements de pouvoirs. Il n'y a aucun doute là-dessus. En un sens, les musées sont aussi des institutions historiques, des reflets de l'histoire. Dans notre désir de progresser, nous devons donc nous montrer aussi réactifs que possible aux questions de fouilles illégales – dans quel cas nous rendons les objets, comme ceux qui ont été extraits d'un contexte où ils étaient encore utilisés à des fins religieuses ou spirituelles. Ce sont là autant de raisons pour le musée d'agir et de réagir rapidement. D'un autre côté, c'est une chose bien complexe que de remonter le cours de l'histoire et de corriger tous les torts qui ont été commis au cours des derniers siècles, ou même des deux derniers.

RS C'est tout simplement impossible.

MH Oui. Et comme je le dis toujours, il y a les responsabilités qui vont avec. J'ai été directeur de musée en Allemagne pendant 15 ans; à l'évidence, les musées allemands ont avant tout la responsabilité – la responsabilité morale – de restituer les biens volés aux victimes de la Shoah et du nazisme, et ce, dans une acception plus élargie que la plupart des autres musées ou collections privées. L'histoire des États-Unis sur les deux derniers siècles est celle d'un complexe basculement du pouvoir. En tant qu'institution historique et patrimoniale, cette histoire est aussi la nôtre. Elle imprègne profondément notre tissu institutionnel. ■

Traduit de l'anglais par
Laurent Perez

1 William S. Lieberman (1924-2005), conservateur puis directeur du département des estampes et dessins au MoMA, puis du département de la peinture et de la sculpture. En 1971, il est le premier directeur du département des dessins, nouvellement institué. **2** En 1969, le mécène américain Nelson Rockefeller (1908-1979) fait don au Met de sa collection de 3000 objets africains, océaniques et américains; ce n'est qu'à partir de cette date que le musée entreprend une politique d'acquisition systématique dans ce domaine. Robert Goldwater (1907-1973), historien de l'art américain, spécialiste d'art primitif; il était par ailleurs l'époux de Louise Bourgeois. **3** Alexandre Dornier (1893-1957), historien de l'art allemand, proche des avant-gardes constructivistes. **4** Le Breuer Building, site du Whitney Museum de 1966 à 2014, a ensuite accueilli une extension du Metropolitan Museum de 2016 à 2020. **5** Mâts funéraires de bois sculpté, produits par les Asmat de Nouvelle-Guinée occidentale (Indonésie).

De gauche à droite *from left*:
Jacques-Louis David. *Étude pour study for Les Sabines*. 1796-97. Graphite, craie noire, estompe, rehauts de blanc graphite, black chalk, stumped, heightened with white. 52,8 x 42,3 cm. Jacques-Louis David: *Radical Draftsman*, exposition *show* The Metropolitan Museum of Art, 2022. (Coll. musée de la Chartreuse, Douai; Ph. Image & Son).
Charles Ray. *Figure Ground*. Vue de l'exposition *exhibition view* The Metropolitan Museum of Art, 2022



MAX HOLLEIN AND ROBERT STORR THE SECOND HOME

Can the encyclopaedic museum be enriched indefinitely? How can we juxtapose Western traditions and the primitive arts? Ancient art and contemporary art? Use digital tools without interfering with the perception of objects? Meet public expectations, including when works no longer represent their values? These age-old questions are currently compounded by the issue of restituting certain works to their country of origin. Robert Storr, who was a curator at MoMA and the first American director of the Venice Biennale in 2007, decided to discuss these issues with Max Hollein, who was born in Vienna (the son of the architect Hans Hollein), and has been the director of the Metropolitan Museum since 2018.

Robert Storr You have, generally speaking, worked for museums that were encyclopaedic rather than specialised, notably the Schirn in Frankfurt, the deYoung in San Francisco, and now the Metropolitan. So you are a “museum man” who has always worked on a very broad historical canvas but also a culturally interlaced and problematic one as well. I wonder if you could talk a little bit about general principles, general ambitions in that sphere?

Max Hollein So I would say that the definition of an encyclopaedic museum—or a universal museum—is shifting. In reality, the collections of these institutions are often less encyclopaedic than eclectic. I would argue that the whole premise that museums should cover the entire cultural development of mankind across the globe is unfulfillable. And so this striving for completeness that some institutions pursued in a certain way over some decades is basically bound to fail. What I think is more relevant and more important is an institution that, based on its collections, but more importantly based on its knowledge and its approach, can become more universally relevant.

RS So is the role of the director with regard to steering the discourse. Is it like chairing a seminar at which all of these issues are

discussed more or less dialectically by specialists?

MH I think that the role of the director is firstly to recognise the discourse. I’m speaking here of course as the director of The Met, but you can also apply that to any other institution of a certain size where you have an enormous specialisation within your infrastructure. We have 140 curators right now, and of course, that expertise tends to go deep. These scholars and experts are often involved in a particular discourse that goes on within their particular field. But sometimes I see that there is a broader discourse on the horizon, that I as Director believe the whole institution has a responsibility to engage with. Of course, we are in the middle of the postcolonial discourse, but probably like 20 or 30 years ago you could already see that the most relevant discourse and academia was going that way. Also in our case, I want to clarify that the discourse is very much object-based, that it’s really about the art and about the work in our collection and context.

RS One of the people you worked with, William Lieberman, (1) used to say that what a curator does is collect collectors. But too often what that results in is just the eclecticism that you were talking about. So when

you suggest a more considered approach, presumably you mean that, as an institution, you collect in anticipation of developing certain fields. Are you doing that now?

MH When I came to The Met, I tried to push ourselves to not always having the first question be “What *else* do we need,” meaning which other object, but rather “What do we do with what we have, and what is missing so that we can best do that. What is the context for an object that we already have.” It’s really also about the perfect *mise en scène* of these objects, how they can best be seen.

EXPANDING THE STORY

RS That’s interesting because outside the museum there’s a big sign for the new show of vernacular sculpture from the Southern United States, *Hear Me Now*—folk sculpture, some people would call it. And then there’s also a show of polychromed antique art *Chroma*. Now, both of these things are anathema from the point of view of classic “high modernism” in America. So, I wonder whether the alignment of the two shows might not be an implicit way of questioning some of the truisms that have dominated American museums for so long. Or, if this is just a happy circumstance.

MH I think that, yes. Both in regard to our exhibitions as well as how we are expanding our collections, we are complicating our narrative. And we are sometimes even undermining people’s expectations and perceptions. And the *Chroma* show that you just mentioned is a research project that has been going on for 40 years.

For many it is an enormous surprise that ancient Greek and Roman sculpture was actually originally painted with vibrant colors. But it also shows you how the reception of works is not only a single-viewer experience, but it actually also goes through different cultural contexts. Greek sculpture was perceived differently in the Renaissance and that had an effect on Classicism, etc. And in regard to the show on Edgefield pottery, basically doing this show was part of our commitment to expanding the story of the development of nineteenth-century American art. It’s a process, but I always found it interesting that you have these galleries of eighteenth and nineteenth-century American art that mostly tell only one story. It’s the story of the white settler. And you want to make sure that that’s not the only story being told.

RS Does it help in this paradigm shift to be a European, so that you’re not part of a family squabble in the United States, and can actually take a broader view?



MH Well, I’m not sure if it helps per se, but clearly The Met is based on a background that became more and more global. At its beginnings, it had a certain Eurocentricity ingrained in this institution but then it was always striving to go international. My own trajectory, my own education about what museums are, what they can do and what they should do and what they should reflect, has certainly also expanded during my time being involved with American museums.

RS Interestingly enough, Robert Goldwater, (2) who was one of the advisors to the Rockefellers in the creation of collection of tribal art, was keenly aware of cultural differences and discrepancies among the many indigenous traditions represented in those galleries and of all the distinctions concealed or distorted by the label “Primitive Art.”

MH It’s absolutely fascinating. Because I read that too, and, of course, I was interested in Goldwater and his connection to the arts. And, I could cite a number of leading curators and thinkers—for example Alexander Dorner (3)—who had already expressed reservations about that label. But there is another major step to be taken to transform those misgivings into general knowledge. And I would argue this shift is tougher for American museums than for European ones. I say that because American institutions are built on philanthropy and that introduces a certain additional history into the institution where every gallery is named, sometimes making change more complicated. So it is also a kind of complex negotiation with the history of that institution. Accomplishing change requires an enormous amount of different stakeholders, but you need to make sure that the idea of the museum can evolve with your community. In the US people feel that the museum is *their* museum. I mean, it’s ideally like a home away from home. You feel emotionally attached and it should represent your values. I grew up in Vienna, I went to the Kunsthistorisches Museum all the time, but I never felt “this museum is *my* museum,” or that it represents my values, whatsoever. It was an institution about the history of art. It wasn’t a civic institution per se from the start. The

De haut en bas *from top*: Femme portant de la nourriture *woman carrying food*. Thèbes, Égypte *Egypt*. Tombe de Meketre. 1981-1975 avant J.-C. *BC*. Bois, gesso, peinture gessoed and painted wood. The African Origin of Civilization, exposition *show* The Metropolitan Museum of Art, depuis *since* 2021. Artiste *artist*. Cuillère de cérémonie *ceremonial ladle* (Wakemia ou or Wunkirmian). Libéria *Liberia*. Fin du 19^e-milieu du 20^e siècle *late 19th–mid-20th century*. Bois, pigment *wood*

idea of The Met is that it is this kind of civic or universal museum, and really people want to make sure that they see themselves reflected in there, they’re part of it, it’s their museum. There’s a different emotionality involved in it. And when I say their museum, it’s also the pride in having this museum.

CONTEMPORANEITIES

RS One of the constantly vexed questions at The Met has been the role of contemporary art.

MH Yeah. I would say from the outset, what differentiates The Met from its other peer institutions, say the Louvre, the British Museum, the Hermitage, or the Prado, is that basically from the moment of its founding to now, it has never had a cut off point in regard to what it collects. For The Met, in the context of the museum’s infrastructure and the narrative outlined by the museum, having modern and contemporary art as an integrated part of the museum is absolutely critical. So for us, over the long run, to run a satellite for modern and contemporary art that was not connected to the main building, would not be the right choice for The Met. I think that The Met Breuer was a great venue, especially for programming, but in the long run it doesn’t make sense for The Met to have that kind of separation. (4) Contemporary art thrives in different cultures and times. The Met’s collection, I still argue, is probably one of the best in the area of modern and contemporary—especially post-World War II—and is still probably one of the best kept secrets in New York.

RS That’s true.

MH On the other hand you need to acknowledge that our collection from the twentieth century, although very strong, is also eclectic in certain ways. And there are many more areas within The Met where we show 20th century art. A big proportion of the objects that you see in our galleries for sub-Saharan African art are from the twentieth-century, like the Bis poles, (5) for example. But we might not recognize it as such. This has to change.

RS It’s a long tradition, but it’s a contemporary object.

MH That’s right. Yes. So I think that what The Met can do is on the one hand connect, over centuries, artistic and cultural developments that fuel one another, but you also can show both contemporaneity as well as asynchronous movements during that time and how that sometimes connects, and how that sometimes is a completely different environment for artistic development depending on

both the infrastructure as well as the discourse. So this more complex developmental model is something that we will put forward in a strong way, and that will allow us to tell a complementary story with what the Whitney, MoMA and, to a certain extent, the Guggenheim can tell. It also informs our collecting, which is probably also quite different from other institutions.

POWER TO THE PUBLIC

RS Do you have the resources to collect as you'd like?

MH Well, the answer is always no. The Met is in a very good position to acquire in all different areas, and especially in modern and contemporary art. I'm more focused and concerned about the thoughtfulness and curatorial approach that allows us to really bring together these kinds of arcs and bridges we are building. To make the presentations and the stories that The Met can tell not only compelling, but also more complex and more multicultural and multi-perspectival. That—for me—is a core point.

RS You've done a lot with digital media to foster active engagement with the public, not just provide information. Could you talk about that a bit, because you are clearly an object man, and digital media is, in some ways, the enemy of the object.

MH Well, I would say that what's so important is that we see the museum as a place where you can experience art together. This communal experience is very important.

On the other hand, I think that a museum has such a broad mission to engage and to educate and to narrate and to involve people that you can fulfil that mission in multiple ways, not solely linked with a physical visit. But there are other ways of staying connected with audiences. I was always surprised that people in the US go to baseball games completely prepared. They know exactly who is playing, what the batting statistics are, but they come to the museum to see a show often unprepared.

So I thought, we need to provide tools that make it easy for people to be a bit more prepared so that they can have a richer experience. We basically want to send you a digital tutorial on the broader curatorial framework before you visit. That's also something that digital tools can provide. It's not something *instead* of a visit.

RS But if you think that your audience will be prepared as you describe them, then you can show less information in the space of the art, right? And let people explore it for themselves.

MH No, I agree. As we know, people buy the catalogue and then read it after the visit and suddenly recognize: "Oh, that was where I saw it and why it was there." So I think it allows you to really have a richer understanding and also to appreciate the curatorial effort more. It's like with music—if you go to the opera, if it's the first time that you have seen, I don't know, *Wozzeck* or whatever, it's kind of a first exposure to a complex piece. But if you've been a couple of times and you're already prepared, you understand that the whole cosmos and maybe the specific way in which that particular director understood the piece... It's also supportive of our work as curators to interpret the art without having to burden it with didactic materials that completely destroy the visual power of the object.

RS That's also music to my ears. Because you're presenting a situation where choices and dichotomies are basically bound together. They're there for the viewer, or reader, to consider as they wish. Which is also, again, giving power back to the public rather than taking it away from them. It's like when you have sparks of energy arcing between two electronic poles.

MH No, exactly, that's a very great, that's a wonderful image of that.

SHARED CULTURAL HERITAGE

RS Let me ask you a question. One of the problems, which all museums have and you've recently had, which is if collectors buy objects that are dubious in their origins. What do you do about the general clamour, in parts of the world that have been heavily mined for art, to repatriate the things to wherever they were taken?

MH Yes, yes. So, we as an institution, first of all, have not only a legal obligation, but also a moral obligation to be an institution that collects based on high legal and ethical standards, which basically means that we are returning works for a number of reasons. Yet, as the director of a universal museum, I'm obviously not a believer that every object can only fulfil its artistic power or quality at the place of its origin.

RS I'm with you there.

MH So I would argue that basically, more often than not, it's actually the other way around. And so, if there's the idea to bring back all the artworks from different cultures to their place of origin, then not only is the idea of the encyclopaedic museum obsolete, but I think also our whole understanding of cultural dialogue and of a shared cultural heritage is being questioned. You want to, on

the other hand, make sure that these transactions or the migration of objects are being both reflected within the museum and are there in a way that you can ethically, as an institution, say yes, we are the best custodian of this works and these works are here for reasons that we feel we can stand for. But basically the journey of objects, and the journey of wealth—and both of them are very connected—, these are stories that stem from the complexities and cruelties of war, of exploitation, and of changes of power. There's no doubt about that. So in a sense, museums are also institutions of history, and reflections of history, and so for me, the path moving forward is to be not only as responsive as possible to the questions of illegal excavations—we return these objects, or objects that come out of a context where they were still being used for spiritual or religious purposes. All of these are certainly reasons for the museum to act and react swiftly. On the other hand, to rewind history, and be able to basically right all the wrongs that have happened over the course of the many centuries, or even the last two centuries, is a very complex path.

RS It's frankly impossible.

MH Yes, and as I say, there are responsibilities that come with it. I was a museum director in Germany for 15 years, and for sure, German museums first and foremost have a responsibility, an ethical responsibility to restore to victims of the Holocaust and Nazi Germany, in a broader definition than probably other museums applied to that, or other private collections. The United States over the last 200 years is a complex story of shifting power. As a history and a legacy institution, we are part of that. It is ingrained in our institutional fabric. ■

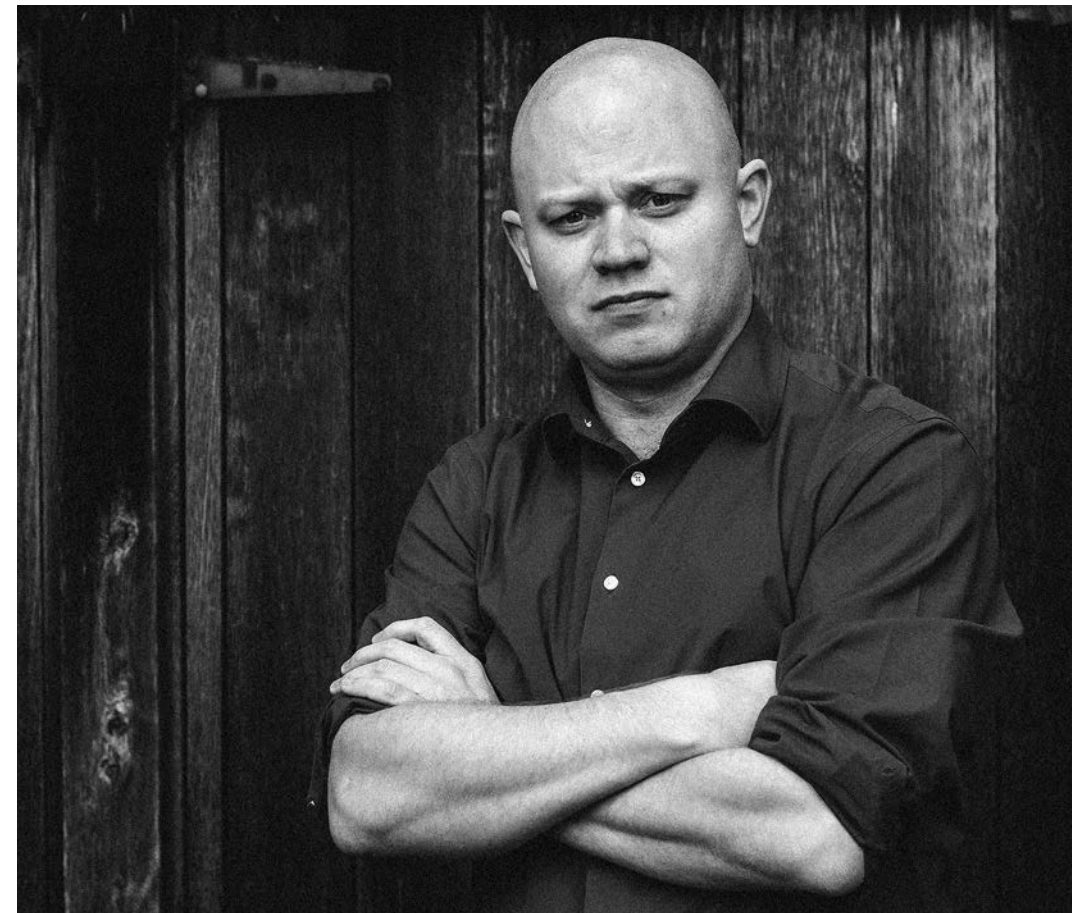
1 William S. Lieberman (1924-2005), curator and later director of the Department of Prints and Drawings at MoMA, and later the Department of Painting and Sculpture. In 1971, he was the first director of the newly established Department of Drawings. **2** In 1969, the American patron Nelson Rockefeller (1908-1979) donated his collection of 3,000 African, Oceanic, and American objects to The Met; it was not until this date that the museum began a policy of systematic acquisition in this field. Robert Goldwater (1907-1973), American art historian, specialist in primitive art; he was also the husband of Louise Bourgeois. **3** Alexandre Dorner (1893-1957), German art historian, close to the constructivist avant-garde. **4** The Breuer Building, site of the Whitney Museum from 1966 to 2014, later housed an extension of The Metropolitan Museum from 2016 to 2020. **5** Carved wooden funeral poles produced by the Asmat people of West New Guinea (Indonesia).

Ben Davis est critique d'art pour le site *Artnet News* depuis 2016. Il a publié deux livres qui resituent de manière convaincante l'art contemporain et le monde de l'art dans le contexte élargi des questions politiques, des dynamiques sociales et des bouleversements technologiques. *9.5 Theses on Art and Class* (Haymarket, 2013) étudie les contradictions à l'œuvre lorsque les artistes s'identifient au prolétariat et le rôle véritable qu'ils occupent à l'intérieur du système capitaliste.

Son dernier livre, *Art in the After-Culture* (Haymarket, 2022), revient sur la place de l'art et de la culture dans cette nouvelle « Belle Époque », où la ségrégation croissante des classes sociales, l'essor de la culture numérique et l'affaiblissement des institutions les contraignent à adopter des formes nouvelles. Il s'entretient ici avec Eleanor Heartney, elle-même auteur de plusieurs ouvrages sur les rapports entre art et politique, art et spiritualité.

■ **Eleanor Heartney** Vous écrivez sur l'art depuis presque vingt ans. De quelle manière l'art et le monde ont-ils changé pendant cette période ?

Ben Davis *Artnet* a été l'une des premières revues en ligne. Quand j'ai commencé à écrire pour eux, internet était clairement un médium de deuxième ordre. Les textes sérieux sortaient sur papier. J'ai vécu ce bouleversement : à la fin des années 2000, on a senti le moment où internet passait au premier rang. Puis les réseaux sociaux sont arrivés et tout est parti dans tous les sens. Internet a accéléré la pensée et soumis l'art à un nouveau système métrique. On fait aujourd'hui l'expérience des choses de manière beaucoup plus atomisée et délocalisée. Il n'y a plus vraiment de place pour l'attention.



BEN DAVIS EN QUÊTE DE COMMUNAUTÉ RÉELLE

conversation avec Eleanor Heartney

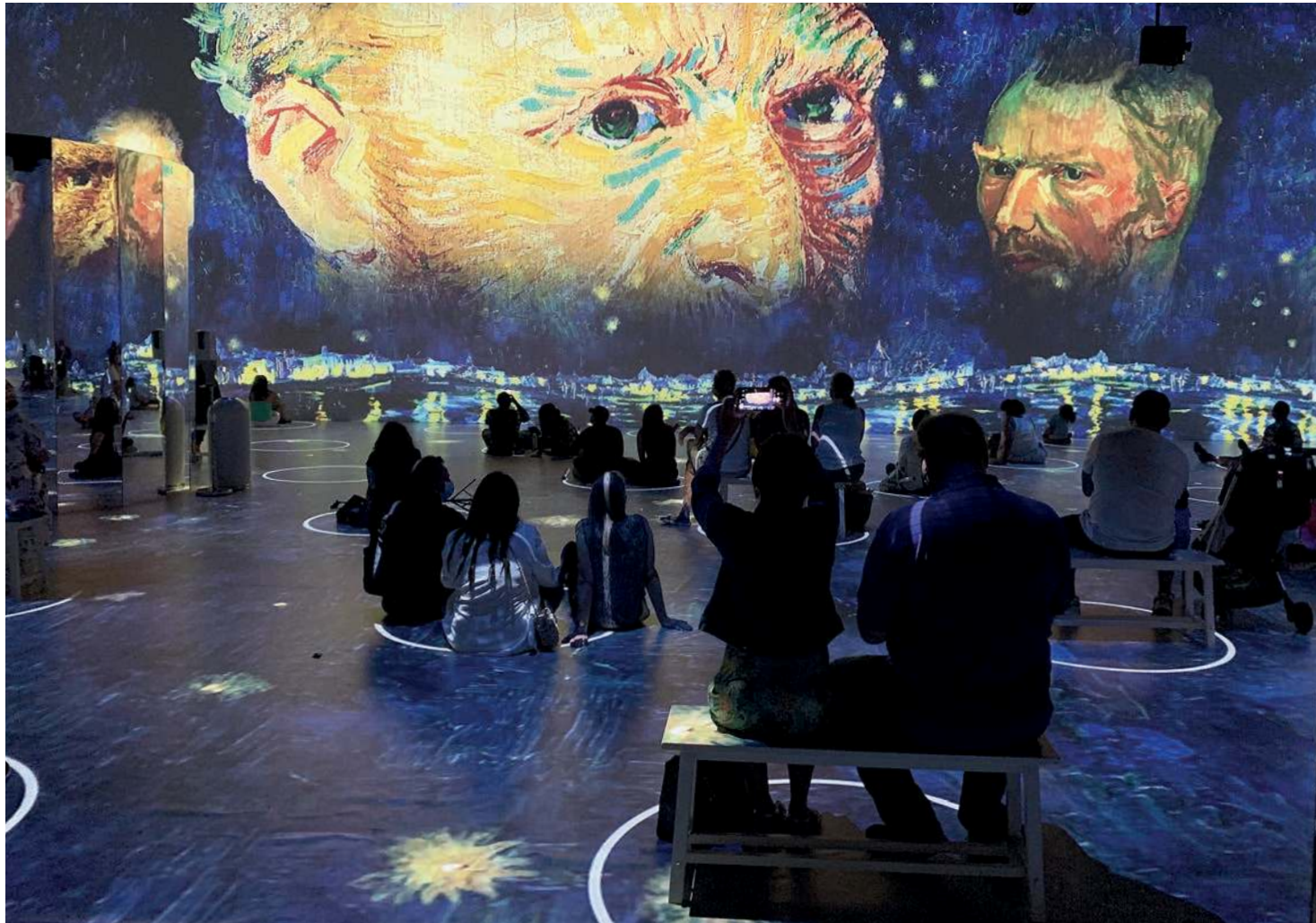
EH Votre dernier livre, *Art in the After-Culture*, envisage les années 1960 comme une pierre de touche, comme une période de bouleversements tectoniques semblable à la nôtre. Pourquoi votre boule de cristal commence-t-elle par voir cette époque ?

COMPROMIS POST-ANNÉES 1960

BD C'est dans les années 1960 que l'idée d'art contemporain s'est constituée ; c'est pourquoi, si l'on veut donner un sens à l'époque présente, il faut à mes yeux commencer par comprendre ce que cette idée promettait alors. Pendant mes études d'art, je ne crois pas avoir été conscient du puissant moment d'inflexion qu'a été cette période. C'est dans les années 1960 que le moment présent est né, au gré d'une nouvelle sensibilité générationnelle qui mettait en jeu des

choses comme les droits civiques, l'écologie et les débuts du féminisme, mais aussi de nouveaux mouvements artistiques comme le pop art et l'art conceptuel. Une grande partie de ce qui semblait alors d'avant-garde fait désormais partie de la culture populaire ; on ne s'en rend même plus compte. Prenons l'exemple de l'appropriation, qui joue un rôle énorme dans l'art conceptuel et pose toujours problème à certains dans le contexte artistique actuel : sur internet, personne n'y réfléchit à deux fois avant de créer des blogs et des identités sur la base d'images repartagées. Pour ceux qui ont grandi avec internet, cela fait tellement partie de leur identité qu'ils ne se posent même pas la question du caractère créateur ou non de l'appropriation.

Ben Davis. (Ph. Micah Schmidt)



Van Gogh: The Immersive Experience. Skylight on Vesey, 2021. (Ph. Ben Davis)

EH Votre livre évoque aussi l'échec de beaucoup des utopies des années 1960. Puis vous avancez à grande vitesse en direction du présent, avec des développements comme internet et l'intelligence artificielle (IA), dont le caractère non moins idéaliste ne s'est pas traduit dans la réalité. Aujourd'hui comme hier, les utopies tournent mal. Pourquoi ?

BD Je trouve très intéressant d'observer les problèmes qui surgissent lorsqu'on fait peser une pression trop forte sur la culture pour en faire le véhicule du changement politique. Dans les années 1960, critique politique et critique culturelle allaient de pair. L'idée que le capitalisme reposait sur l'exploitation du travail et sur la guerre à l'extérieur s'était confondue avec l'idée qu'il était aussi culturellement aliénant et insensible aux véritables aspirations créatives des personnes. Grosso modo, le système a résolu la crise en écrasant les revendications politiques tout en acquiesçant aux revendications culturelles. Ce qui explique ce mystère de l'histoire de l'art qui veut que les institutions culturelles soient désormais associées au progressisme, alors même que les institutions politiques sont devenues de plus en plus conservatrices. C'est le compromis post-années 1960 : la gauche a récupéré l'université et la droite a récupéré l'économie et la politique. Mais, si le domaine culturel

continue à se tenir à l'écart de tout changement dans la circulation des richesses, la tendance utopique présente dans la population pourrait bien se retourner contre lui. Dans la culture actuelle, il n'est plus question que de fantasmes et de rêves ; les riches et les puissants finissent par s'y raccrocher, adoptant au passage une nouvelle esthétique. On pourrait même parler d'une industrie « artistique politique », dans la mesure où elle redirige la critique sociale dans une direction confortablement consumériste. Combien de films parlent d'artistes rebelles, combien parlent de travailleurs qui s'organisent sur leur lieu de travail ?

EH C'est le dilemme de l'art politique : est-il vraiment capable de produire des effets en dehors de sa propre sphère ?

BD Un grand cynisme règne aujourd'hui autour de la « politique de l'art » car, la plupart du temps, l'art ne touche à l'évidence qu'un public très étroit. L'art est isolé socialement. Mais en même temps, on ne peut pas non plus se contenter d'attaquer les artistes et de les traiter d'imposteurs : cela traduit le même isolement, qui voit la même frustration se retourner l'un contre l'autre. À force, on finit par parler comme les réactionnaires. C'est pourquoi, dans mon livre, j'ai voulu revenir sur l'origine de l'expression « radical chic », qui a

été délibérément inventée dans le but de rendre impossible toute alliance entre le monde de l'art et les mouvements sociaux. Je le dis et le répète, tout repose sur la connexion avec les mouvements sociaux – ce qui signifie que cela dépend aussi de l'existence ou non de mouvements sociaux.

CRISE DES INSTITUTIONS

EH On dit souvent qu'internet a joué un rôle démesuré dans la construction et la destruction du sens de la communauté.

BD Internet a transformé les médias de façon souvent heureuse, mais il fallait s'attendre à ce que ses effets correspondent à la distribution effective du pouvoir. Dans les années 1960, ce qu'on considérait comme une culture révolutionnaire de gauche ressemblait beaucoup à internet, c'est-à-dire à un espace médiatique où tout le monde peut partager des images et des informations à sa guise. C'est sur cette promesse utopique qu'on nous a vendu internet et, jusqu'à une date très récente (le milieu des années 2010), on y croyait encore plus ou moins. Sauf que, quand les gens vont moins bien et que les inégalités s'accroissent, les projets culturels deviennent une instance répressive d'un nouveau genre. Sans le pouvoir économique ou politique, le pouvoir culturel est bien faible.

EH Les institutions artistiques semblent souffrir du même problème. Comme vous le signalez, les musées sont aujourd'hui en concurrence avec énormément d'autres entités – vous évoquez la culture web, les environnements immersifs et l'art comme divertissement. Vous ne parlez pas des NFT qui sont apparus après que vous avez écrit votre livre, mais je suis sûre qu'ils rentrent dans votre propos. Pourquoi cette crise dans les institutions artistiques aujourd'hui ?

BD La situation n'est pas la même aux États-Unis et en Europe, car les structures de financement sont différentes. Les États-Unis ont vu une grande effervescence autour de projets artistiques à but lucratif, car notre système est davantage orienté vers ce type d'expériences. Les musées subissent une pression énorme pour trouver des financements. Deux tiers des institutions artistiques aux États-Unis sont en déficit. Là-dessus débarquent des projets commerciaux comme Immersive Van Gogh, qui permettent d'engranger de l'argent. Ça ne peut qu'affecter la politique des musées.

De façon plus insidieuse, on assiste à un effondrement général du prestige de l'art comme catégorie autonome. Avec la pénétration commerciale d'internet dans tous les aspects de la vie, la culture a perdu tout son prestige. Sur internet, tout se mesure en fonction de la popularité. Aucune forme de prestige n'a survécu hors de ça, et cela joue sur les financeurs aussi bien que sur le public. Parallèlement, la stagnation économique a causé une crise des humanités. Barack Obama avait un jour plaisanté en disant qu'on avait besoin de plus d'étudiants en école de commerce et de moins d'historiens de l'art. Avec les NFT, enfin, les entrepreneurs culturels jouent le rôle classique qui est le leur dans la légitimation d'une nouvelle forme de richesse, en l'occurrence celle des cryptomonnaies. Mais l'art des NFT se tient en réalité complètement à l'écart de toute réflexion sur l'histoire de l'art et de tout prestige culturel ; il ne s'agit avec eux que de popularité, de viralité et d'argent – de sorte que les institutions artistiques traditionnelles peuvent difficilement les intégrer sans renoncer à l'idée de leur mission civique, celle-là même qui, à leurs yeux, les fait mériter d'être soutenues.

EH Comment les musées répondent-ils à ces menaces ?

BD La nouvelle culture numérique suscite chez eux un besoin de réinvention. D'un côté, ils s'efforcent d'être populaires et en dialogue avec la culture TikTok ; de l'autre, ils continuent à faire en sorte que la visite d'un musée ressemble à celle d'une église. Les musées du futur ressembleront sans doute davantage à des parcs à thème, ou alors à des églises.

Comme souvent aujourd'hui, la position intermédiaire tend à disparaître.

EH Cela renvoie à ce que vous dites des relations entre art et intelligence artificielle (IA). Selon vous, en éliminant le contexte et l'histoire, l'IA nous ramène à une sorte de formalisme greenbergien...

BD La réflexion sur l'art au prisme de la technologie relève souvent de la simple réponse à un stimulus : les gens se contentent de répondre à des couleurs, à des formes ou à des objets familiers reformulés d'une manière nouvelle. Mais c'est là une conception de l'art extrêmement grossière. La plupart du temps, la valeur que nous accordons à une image est fonction de la relation qu'elle entretient avec un moment de l'histoire ou avec une communauté culturelle ; sans ces références, l'image ne signifie en elle-même pas grand-chose. Des programmes comme DALL-E ou Midjourney (1) sont vraiment impressionnants, et ils sont déjà en train de mettre les illustrateurs au chômage. Mais voyez comme nous nous lassons vite de ce qu'ils produisent.

Les défenseurs de l'art par IA le comparent souvent à l'invention de l'appareil photo : on craignait que la photographie ne frappe l'art d'obsolescence, mais elle est au contraire devenue un nouvel outil à l'usage des artistes. En réalité, l'appareil photo a marqué une rupture profonde. Pour y répondre, la peinture a dû se réinventer totalement – c'est là toute l'histoire de l'art moderne. Pour résumer, je pense que l'art du futur sera tout le contraire des productions de l'IA ; car ce que nous appelons « art », ce sont des images qui nous permettent de ressentir notre subjectivité et notre singularité. Cela signifie à mon avis que ce que nous appelons art contribuera de plus en plus directement à créer de l'espace social et de la communauté ; mais ce n'est qu'une supposition.

QUANTITÉ CONTRE QUALITÉ

EH L'essor des foires est un autre symptôme du déficit d'attention qui caractérise notre époque : elles témoignent à mes yeux d'une manière atomisée et non contextuelle de regarder l'art. Les foires sont pourtant aujourd'hui une des manières dominantes dont l'art s'expose.

BD Le problème est que la quantité est l'ennemie de l'expérience. Le temps qu'on passe à réfléchir à quelque chose avant et après l'avoir regardé, le temps qu'on passe à lire ou à discuter à son sujet, ne sont pas des moments perdus qu'il s'agirait de corriger en accumulant des images. L'expérience de l'art est constituée de ces moments-là. Or, dans un contexte d'information accélérée, le travail consistant à regarder et à comprendre perd de sa valeur. Il en va de même pour la critique.

On trouve énormément de discours sur l'art – images, posts sur les réseaux sociaux, profils – mais on ne trouve pas grand-chose qui permette de tisser des liens avec d'autres œuvres ou avec l'histoire. Rien ne semble plus compter au-delà du moment présent et de l'expérience individuelle.

EH Et il y a évidemment de moins en moins d'espace pour des débats critiques plus sérieux.

BD Eh oui ! Quand on fait la promotion d'un livre aujourd'hui, on s'aperçoit de la difficulté à parler de son contenu. Mais, sans réflexion sur l'art, on ne dispose que d'une expérience déconnectée – c'est le débat qui connecte les points et qui permet de donner un sens à l'idée d'art et de monde de l'art.

EH J'ai toujours pensé que les biennales étaient un endroit où ce type de réflexion était possible. Vous venez de terminer votre Grand Tour : Venise, la Documenta, la biennale de Berlin. Si le marché de l'art est réfractaire à la pensée, alors c'est dans les biennales qu'on devrait pouvoir débattre de façon approfondie. Et elles se battent pour cela.

BD Les biennales reposant sur des fonds publics, elles occupent un espace excentrique par rapport au marché. Elles ont pour fonction d'instruire, de sorte qu'on y trouve des œuvres très différentes de celles des galeries. Kate Brown et moi avons récemment publié un article sur *Artnet* pour lequel nous avons compté quels artistes ont été les plus représentés dans les biennales ces cinq dernières années. Une hiérarchie très claire s'en dégageait, avec aux premiers rangs des artistes comme Korakrit Arunanondchai et Uriel Orlov, qu'on ne voit pas sur le marché de l'art. Il y a beaucoup moins de peinture, beaucoup plus de médiums expérimentaux, et les thèmes principaux en sont le colonialisme et l'environnement. Mais, du fait de la concurrence et de l'échelle internationale à laquelle les biennales se situent, la volonté de fournir une expérience éducative entre en conflit avec la nécessité de se montrer suffisamment spectaculaire pour susciter l'intérêt des médias. La quantité contre la qualité, toujours et encore. Les biennales exigent donc de plus en plus de travail de décodage au niveau individuel, tout en visant de plus en plus haut en termes de taille et d'échelle.

Toutes les grandes biennales que j'ai vues récemment traduisaient la conscience très nette des commissaires que l'art aujourd'hui ne peut pas se contenter d'émettre un message, ou de fournir des images de consommation rapide. À Venise, il semble que la stratégie ait été celle d'un retour à l'histoire de l'art, d'un souci du récit social et de l'objet d'art, et d'une réaction contre le numérique.

À la Documenta, le propos mettait en avant le processus plutôt que le résultat, comme si c'étaient les artistes exposés qui constituaient en fait le public. La dernière biennale du Whitney dissimulait délibérément sa signification, elle s'est rendue volontairement impénétrable. Toutes ces manifestations partagent donc une volonté de ralentissement et le désir de restituer aux visiteurs la propriété de leur expérience, afin de retrouver une forme d'art qui soit « porteuse de sens ». Mais en même temps, c'est difficile à faire dans le cadre de la culture spectaculaire qui est la nôtre.

À QUOI SERT L'ART ?

EH Tout ceci nous ramène à la question sous-jacente à tout votre livre : à quoi sert l'art ? À cette questions, les musées, les commissaires, les marchands, les artistes et les espaces à but lucratif répondent très différemment.

BD Je crois que c'est le problème de notre époque. Idéalement, l'art est un outil qui permet de donner un sens à l'individu et au collectif. Toutes ces nouvelles forces qui concourent à la marchandisation de la culture font obstacle à cette mission – lorsque toute pratique culturelle se voit immédiatement harponnée par le marché et jetée dans une concurrence directe et manifeste pour l'attention du public, il reste bien peu d'espace pour développer une sous-culture originale. Dès lors, tout paraît artificiel et il devient très difficile pour le public de se servir de l'art pour créer des liens sociaux véritables et sincères. Dans sa quête d'une production culturelle assez authentique pour susciter une expérience véritablement singulière, le public se trouve conduit à chercher des choses de plus en plus extrêmes. C'est là, à mon avis, l'une des raisons qui expliquent l'intensité des débats autour de l'appropriation culturelle dans l'art, et aussi la popularité croissante de l'art mystique, des sectes et de certaines formes de conspirationnisme – car les gens sont en quête de communautés réelles. Il ne s'agit donc pas seulement de dire qu'aujourd'hui « l'art est mauvais » ; de vraies questions politiques sont en jeu. Cela signifie également qu'il y a un enjeu essentiel à défendre une forme d'art qui produirait un véritable sentiment communautaire. Je ne voudrais pas paraître romantique, mais je crois que c'est là-dessus que repose en grande partie l'avenir de l'art. ■

1 DALLE et Midjourney sont des programmes d'apprentissage automatique capables de créer des images réalistes et des œuvres d'art à partir d'une description textuelle. Leur fonctionnement repose sur l'assimilation de centaines de millions d'images récupérées sur internet.

Eleanor Heartney est critique d'art à New York. Elle a notamment publié Doomsday Dreams: the Apocalyptic Imagination in Contemporary Art (Silver Hollow Press, 2019).

BEN DAVIS IN SEARCH OF REAL COMMUNITY

conversation with Eleanor Heartney

Ben Davis has been *Artnet News'* National Art Critic since 2016. He is the author of two books that cogently place contemporary art and the art world within the larger context of politics, social dynamics and technological change. *9.5 Theses on Art and Class* (Haymarket, 2013) examines the contradictions between artists' self identification with the proletariat and their real place within the capitalist system. His most recent book, *Art in the After-Culture* (Haymarket, 2022), turns to the place of art and culture in the new gilded age as they reshape themselves in response to the widening class divide, the rise of digital culture and the weakening of established institutions. Here Ben Davis speaks with Eleanor Heartney, herself author of several books on the relationship between art and politics, art and spirituality.

60s were when the present came to be, with a new generational sensibility that involved things like civil rights, environmentalism and early feminism, but also new art movements like Pop and conceptualism. Now a lot of what looked very avant-garde then is so much a part of people's culture that they can't even see it. For instance, appropriation is a huge part of conceptual art and it still outrages some people in an art context today. But on the internet people don't really think twice about creating blogs and identities out of re-shared images. It's such a part of the identity of people raised on the internet that they wouldn't question that appropriation has some kind of creative dimension.

EH In your book, you talk about the disappointments and failures of many of the utopian ideas of the 60s. Then you fast forward to the present with developments like the internet and AI (Artificial Intelligence) whose similarly idealistic hopes have failed to materialize. Then and now, utopian dreams go south. Why do you think that is?

BD I'm really interested in the problems that arise when we put too much pressure on culture as a vehicle for political change. In the 60s, political and the cultural critiques were conflated. The idea that capitalism was exploitive in the workplace and waging war



Another Flex on the Wall. Peinture murale sur le thème des NFT *themed mural*. Williamsburg, Brooklyn. (Ph. Ben Davis)

you wrote the book but I'm sure you have thoughts about them. Why is there such a sense of crisis within art institutions today?

BD I think it's different in the U.S. and Europe because of their different funding structures. The U.S. has seen a lot of foment around for-profit art experiences because we have a more for-profit geared system. Museums are under a lot of pressure to fund themselves. Two thirds of art institutions in the U.S. run a deficit. Then along comes these for-profit experiences like Immersive Van Gogh raking in the cash. That can't help but affect what museums do.

More insidiously, there is a general breakdown in the prestige of art as an independent category. With the commercial internet's penetration into every aspect of people's lives that notion of cultural prestige has broken down. On the internet everything is measured by its popularity metrics. No kind of prestige stands outside that, and that affects both funders and the audience. Parallel to this, economic stagnation means that the humanities are in crisis. Young people are under huge pressure to study fields with obvious economic returns. It was Barack Obama who made a joke about how we needed more people in trade school and fewer art historians.

As for NFTs, cultural producers again serve their classic role of legitimizing a new form of wealth, in this case cryptocurrency wealth. But NFT art is really extremely detached from any kind of discourse about art history or cultural prestige outside of popularity and virality and money, so they are hard for traditional art institutions to absorb without undermining the idea of civic mission that makes them seem worth supporting in the first place.

EH How are museums countering these threats?

BD The new digital culture leads them to feel they need to reinvent themselves. On the one hand they are trying to be popular and in dialogue with TikTok culture and on the other they are still trying to create an experience like going to church. Museums are probably going to get more like theme parks or more like churches. As in many parts of contemporary life, the middle position is dropping out.

EH This relates to your thoughts about art and AI. By eliminating context and history, you suggest AI is leading us back toward Greenbergian a kind of formalism.

abroad merged with the idea that capitalism was also alienating culturally and insensitive to people's full creative aspirations. More or less, the system resolved the crisis by crushing the political demands but coopting the cultural demands. This explains an enigma of recent art history: that cultural institutions became more openly identified with progressive politics at the same time that official political institutions got more conservative. That's the post-60s social compromise: The left got academia and the right got economics and politics. But if the cultural stuff is kept separate from any structural transformation in the way that wealth moves around, you can turn people's utopian hopes against them. It all just becomes fantasies and dreams and eventually the people with power and money hold on to them, and simply adopt a new aesthetic. You could even argue that there's such an industry of "political art" because it redirects social criticism in a comfortably consumerist direction. How many movies are there about artistic rebellion versus movies about people organizing their workplace?

EH That is the dilemma of political art—can it really "do" anything outside its own sphere?

BD I see a lot of cynicism now with "art politics," because most art is so obviously not reaching outside of a very narrow audience. It's socially isolated. But at the same time, just attacking artists for being fake is no good either—that's an expression of the same isolation, turning in on each other in frustration. You end up sounding like a conservative. That's why in the book, I look

back on the origin of the term "radical chic," to show how it was consciously invented to try to destroy the possibility of any alliance between art and larger social movements. The point I keep coming back to is that everything depends on connection to social movements, which means it depends on there actually being social movements.

CRISIS OF THE INSTITUTIONS

EH It's often argued that the internet has played an outsized role in both building and destroying our sense of community.

BD The internet has changed the media in a lot of good ways, but it is to be expected that its effects will conform to the actual distribution of power. In the 60s, what people thought a revolutionary left culture looked like was something that sounded a lot like the internet, a media space where everyone could share images and information as they pleased. The internet was sold on that utopian promise, and up until very recently—the mid-2010s—people really believed some version of it. But it turns out that if most people's lives get worse and inequality gets more extreme, then that cultural project turns into something that's repressive in a new way. Cultural power without economic or political power turns out to be pretty weak.

EH Our art institutions seem to be suffering from that problem. As you point out, museums today are in competition with so many other entities—you talk about viral web culture, immersive environments and the idea of art as entertainment. You don't get into NFTs because they appeared after



Image générée à partir du prompt *generated using the prompt* An etching by M.C. Escher of Alexandra Daddario. Logiciel: Midjourney

about it, and the time spent reading about it or talking about it, aren't inefficiencies to be engineered away that can be filled with more images. They are part of the art experience. In the context of vastly accelerated information, the labor of looking and understanding is devalued. It's the same in criticism. You have a lot of discourse about art—pictures, posts, profiles—but you don't have a lot in the way of arguments building links between artworks or to the past. You get less sense that anything matters beyond the individual moment and experience.

EH And of course there are fewer and fewer places for critics to engage in more serious conversations.

BD Well yes. When you try to promote a book today, you really see how hard it is to get a conversation about ideas going! But without the discourse around art you have no art world. You have disconnected experiences—but it's the conversations that connect the dots and that produce a sense of an art world.

EH I always thought that biennials were one place these kinds of conversations could take place. You've just been through the grand tour: Venice, Documenta, the Berlin Biennial. If the art market resists ideas then theoretically, these should be the places where you can have deeper conversations. And they are struggling also.

BD Because biennials are publicly funded, they exist at an eccentric angle to the market. They are supposed to educate, so you actually can get a very different kind of art than in the galleries. Kate Brown and I recently did a piece for *Artnet* in which we looked counted who the artists most visible in biennials in the last five years were. It's a pretty clear hierarchy, led by artists like Korakrit Arunanondchai and Uriel Orlow, and they are not the people you see in the art market. There's much less painting, much more experimental media, and the work is centered on ideas about colonialism and the environment. However, because of civic competition and the need to play on an international stage, this demand to be a virtuous educational experience runs up against the demand to be spectacular enough to be a media event. Again, quantity over quality. So, biennials are demanding more and more decoding on the level of the individual work, while also demanding more and more on the level of sheer size and scale.

I think the recent big biennial exhibitions I have seen all reflect curators' awareness of the problem that art now needs to be more than just about receiving a message, or about quick images. In Venice, the strategy seemed to be a return to art history, a sense of social narrative and the art object and a reaction against the digital. At Documenta there was a process-over-product narrative, as if the real audience was the artists in the show. The recent Whitney Biennial very deliberately hid its meaning from you—it was inscrutable by design. So each of these shows reflects an idea that you have to slow people down and get them to take ownership of their experiences, just to rescue a sense of meaningful "art." But at same time, it's hard to do that within this spectacular culture that we live in.

WHAT IS ART FOR?

EH All of this leads to the underlying question in your book—what is art for? Museums, curators, dealers, artists and for-profit spaces all have different answers.

BD I think that names the problem of the present. Art, ideally, is a tool to help define a sense of self and a sense of community. All these new forces commodifying culture make that more difficult—there's very little room for a unique sense of subculture if any cultural practice is immediately harvested by marketers and put into direct, visible competition for attention. That makes everything feel inauthentic and makes it harder for people to form real-feeling social ties through art. And that's driving people to more and more extremes in the search for that sense of culture real enough to feel like it makes them unique. That part of what's behind the intensity of some of the arguments over cultural appropriation in art, I argue, and it's also part of the greater popularity of mystical art, cults, and some extreme conspiracy theories now, as people look to find communities that somehow feel real. So these aren't just questions of whether "art is bad" now; there are real political stakes. That also means that defending some kind of art world that feels like it produces an authentic community has real stakes too. I don't want to sound romantic, but I think that's an important part of what the future of art could be. ■

1 DALL-E and Midjourney are machine learning programs that can create realistic images and art from a textual description. They have been trained on hundreds of millions of images pulled from the Internet.

Eleanor Heartney is a New York based writer and curator. She published Doomsday Dreams: the Apocalyptic Imagination in Contemporary Art (Silver Hollow Press, 2019), among others.

AMITIÉS FRIENDSHIPS

DEPUIS TOUJOURS, L'HISTOIRE SE TISSE DE RENCONTRES. LA COMPLICITÉ ENTRE L'ARTISTE PASCAL CONVERT ET LE PHILOSOPHE GEORGES DIDI-HUBERMAN EST DE CE POINT DE VUE EXEMPLAIRE. QUANT À L'AMITIÉ DE LONGUE DATE ENTRE HECTOR OBALK ET CATHERINE MILLET, ELLE ENTRETIENT CE QUE LES SCOLASTIQUES APPELAIENT UNE « DISPUTE ».

HISTORY HAS ALWAYS BEEN A QUESTION OF ENCOUNTERS. THE COMPLICITY BETWEEN THE ARTIST PASCAL CONVERT AND THE PHILOSOPHER GEORGES DIDI-HUBERMAN IS EXEMPLARY IN THIS REGARD. AS FOR THE LONG-STANDING FRIENDSHIP BETWEEN HECTOR OBALK AND CATHERINE MILLET, IT REMAINS CHARACTERISED BY WHAT SCHOLARS WOULD CALL A "DISPUTE."

PASCAL CONVERT ET GEORGES DIDI-HUBERMAN L'HISTOIRE EN PARTAGE

L'histoire des avant-gardes s'est tissée avec celles de la littérature et de la philosophie. Liens qui se sont un peu délités au cours des dernières décennies. Il y a bien sûr des exceptions, telle l'amitié qui lie Pascal Convert et Georges Didi-Huberman, et la complicité entre leurs œuvres à laquelle *artpress*, revue d'art et de littérature, a toujours été attentive. C'est ainsi que nous avons publié un de leurs premiers échanges en 1999. L'occasion de ce nouveau dialogue, qui s'est déroulé en public, le 3 mars 2022 à Montpellier (au MO.CO. Panacée), fut une série de cinq séminaires tenus par Georges Didi-Huberman dans le cadre de l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles (à l'invitation de Marta Gili) et du MO.CO. Esba, l'école supérieure des beaux-arts de Montpellier (à l'invitation de Yann Mazéas, qui modérait ce dialogue). La présence du public entraînait une manière double de nommer l'autre : soit le tutoiement de l'adresse directe, soit le prénom, à la troisième personne d'un propos qui s'adressait alors au public.



Georges Didi-Huberman et Pascal Convert. (Ph. Éric Dupont).

Page de droite *right page*:

Pascal Convert. *Native Drawing*. 1999-2017. Wall drawing. Exposition *exhibition Azur*, Villa Beatrix Enea, Anglet, 2017

■ **Georges Didi-Huberman** Eh bien, reprenons notre vieux « Dialogue sur l'inestimable » (1)... En quoi cela continue-t-il de soutenir ou d'accompagner l'échange, chaque fois renouvelé, de nos questions, de nos aventures respectives ?

Pascal Convert Ce qui est important, c'est la manière dont on se confronte à un temps qui n'est pas celui de l'actualité immédiate, de la dictature de l'événementiel perpétuel. Mon travail peut être en écho avec le tien à cet endroit où il questionne le mécanisme médiatique qui établit un rapport de conséquence entre des événements là où il n'y a qu'une conséquence. Un événement n'est pas forcément la conséquence de celui qui le précède immédiatement. Sa source peut être lointaine et, du coup, paraître anachronique. Comme si le temps était obligé de suivre une ligne droite. Je me suis beaucoup intéressé aux dessins

d'enfants en bas âge, à ce que l'on appelle les gribouillis. Le premier réflexe est de chercher à quoi cela ressemble. En fait, ces entrelacs infinis évoquent davantage la trajectoire d'une comète qu'un visage ou une maison. Là où les parents cherchent à reconnaître une forme déjà connue, l'enfant s'élance dans la découverte du temps. Il ne cherche pas à découvrir l'espace, il sait bien où sont les objets qui se trouvent dans sa chambre ou dans la cuisine. Il tisse le temps. Le temps est un mystère. On travaille tous les deux sur le mystère de l'interaction des temps.

GDH Et sur cette chose, inestimable du point de vue éthique, qu'est la réciprocité, l'action réciproque non seulement entre les temps, mais entre les êtres.

PC Oui, ton temps, mon temps, c'est un travail toujours recommencé. La réciprocité

implique d'être dans une position de redécouverte. Chaque livre que tu écris renouvelle ma découverte de ta pensée. Je te vois comme un phare. Mais un phare qui ne serait pas sur la côte mais en mouvement, un phare posé sur un bateau, une boussole qui désoriente le monde des idées toutes faites.

On est parfois sur des pistes de travail très différentes, au creux de la vague et puis, soudainement, émerge un lien. Il ne peut pas y avoir de réciprocité s'il n'y a pas la conscience d'une méconnaissance l'un de l'autre, d'une étrangeté familière.

À une époque, nous avons beaucoup travaillé sur le processus de l'empreinte, envisagée dans ta pensée depuis les masques funéraires du Fayoum jusqu'à la main moulée de Picasso, qui était l'image de la couverture du catalogue de ton exposition au Centre Georges Pompidou en 1997 et, de mon côté, sur l'empreinte en cristal de l'autoportrait que





Pascal Convert. *Les Voix qui se sont tués*. 2022. Verre et glass and bronze. 58 x 59 x 59 cm. (Maître verrier glassmaker Olivier Juteau)

qu'avant-guerre, on trouvait de très nombreux signes d'amitié dans des collaborations entre peintres, écrivains, poètes, sans autre intérêt qu'« une simple poignée de main », une distance s'est creusée. On ne peut que le constater, et le regretter. Le foisonnement des publications qui associaient avant-guerre poètes et peintres a laissé place à des « catalogues ». Étrange expression. Ces relations si précieuses d'amitié, de dialogue entre les artistes et les poètes, les écrivains, se sont perdues dans la marchandisation de l'art. Je considère Georges comme un poète, tout autant que comme un philosophe ou un historien.

GDH Il s'agit bien du rapport entre l'amitié et le travail. D'ailleurs le fait que nous soyons amis ne veut pas dire que nous nous connaissons tant que ça. Il y a une part que je ne comprends pas de toi, que je ne connais pas. Le fait qu'on soit amis, c'est avant tout de savoir que tu travailles *différemment*, et moi, la différence – allée au dialogue, à la réciprocité –, ça m'aide beaucoup à travailler.

PC Il ne peut y avoir de familiarité sans étonnement, questionnement, étrangeté et parfois inversion. Georges conçoit des expositions, et, de mon côté, je me mets à écrire. On inverse les rôles, les médiums, les temporalités. Du coup, je comprends peut-être mieux ce qu'est pour lui ce temps si singulier de l'écriture. Cela se fait naturellement, je me mets au bureau tous les matins, et je pense à lui. C'est comme un pianiste qui sait que, là-bas, l'autre est au piano. Cela peut sembler ridicule et ne servir à rien, mais il y a effectivement, comme dit Georges, un sentiment de réciprocité.

Paradoxalement, la réciprocité nécessite dans le même mouvement la proximité et le recul. Pour avoir un recul sur une œuvre, il faut la regarder de très près. À quel moment, dans une relation amicale forte, on est suffisamment près pour pouvoir avoir du recul sur le travail de l'autre ?

Quand je t'ai vu regarder mon travail de très près, j'étais un jeune artiste. C'est à cette époque que tu as écrit ce texte, « La demeure (apparemment de l'artiste) », pour l'exposition que je faisais au CAPC-musée d'art contemporain de Bordeaux en 1992. Quand ce texte a été écrit, le commissaire de l'exposition – Jean-Louis Froment, qui est un ami très cher – m'a dit : « Ce n'est pas possible, ce texte est trop long, il va vous tuer... » Que voulait-il dire, lui qui estimait Georges pourtant profondément ?

Il avait conscience que dans la nouvelle donne artistique liée à l'évolution du marché de l'art, une division des rôles était à l'œuvre entre

mon père avait peint avant de mourir. Quelle est la distance entre le visage et la main ? Pourquoi fait-on des empreintes funéraires de ces parties du corps ? Quel est le temps, le geste qui les sépare ?

AMITIÉ

GDH C'est vrai que l'exposition *l'Empreinte* – et, un peu plus tard, l'exposition *Fables du lieu* au Fresnoy en 2001 – a fonctionné comme une sorte de toile de fond dans notre dialogue à cette époque. C'était une exposition dont le principe était extrêmement simple : il n'y avait que des images produites par contact, et c'est tout. Il n'y avait pas d'images produites optiquement. Dans cette exposition, il y avait Marcel Duchamp, évidemment, dont l'œuvre revêtait une très grande importance théorique (au-delà de l'habituelle acception « conceptuelle » de son esthétique), et puis il y avait des artistes comme toi, Pascal, parce que tu avais abordé ce problème de l'empreinte de différentes façons. Il y avait

aussi des œuvres de Simon Hantäi, rencontré à cette occasion : et ce fut aussi un moment très marquant, une rencontre où la notion d'inestimable, justement, jouait un très grand rôle. Pour lui, la peinture, c'était l'inestimable par excellence, comme l'amour ou l'amitié (ou comme lorsque Paul Celan comparait un poème à une simple poignée de main). S'il y a quelque chose d'inestimable dans le travail de l'art ou de la pensée, c'est bien, pour commencer, cette relation non à soi-même mais à l'autre. L'amitié, l'estime, l'écoute. L'absence de surplomb (ce qui ne veut pas dire une absence de distance). Il m'est arrivé d'écrire sur ton travail parce que *l'amitié était travail*, alors que j'ai l'impression (tiens, on n'en a jamais parlé, je crois) qu'à chaque fois que j'ai écrit sur toi, cela ne t'a pas particulièrement aidé à vendre tes œuvres... Donc c'est juste inestimable, voilà.

PC Notre relation est effectivement singulière, rare aujourd'hui dans le monde de l'art. Alors



les artistes et les intellectuels, les écrivains, les poètes. Et ton texte n'était pas un commentaire qui correspondait au système de plus-value qui se mettait en place mais un poème qui montrait mes liens avec la littérature. Le texte a été bien sûr publié tel quel ! Et ne m'a pas tué mais a su dessiner les liens encore fragiles qui reliaient, dans mon travail, récit intime et récit collectif.

HISTOIRE ET ÉMOTION

GDH Il s'agit de plus, dans cette réciprocité, d'aller au-delà de l'attribution des rôles ou de la division du travail. Je ne suis pas plus le « spécialiste du regard sur l'art » que Pascal serait un « spécialiste de la création d'œuvres d'art ». On cherche et on invente des formes, des pratiques, dans chacun de nos travaux et dans des médiums souvent très hétérogènes. Pascal écrit et développe une pratique historique au sens le plus précis – archivistique – qui soit, tandis qu'il m'arrive constamment de faire des images, des montages, voire des sortes d'« installations »... Il faut rappeler ce que disait Walter Benjamin des surréalistes : ils inventaient une « notion nouvelle de la liberté ». Non seulement ils tentaient d'apporter de « l'ivresse à l'idée de la révolution », mais encore ils étaient prêts pour cela à ne plus faire d'œuvres pendant le temps nécessaire. Ils acceptaient – pour un temps, tout au moins – de ne plus capitaliser sur leur statut

d'artistes, de producteurs d'œuvres visuelles. Duchamp a donné, de cette attitude, l'exemple le plus fameux. Or c'est une chose très rare dans le milieu de l'art, me semble-il, et qui caractérise bien le travail de Pascal en général : le fait d'être capable d'arrêter pendant plusieurs années de faire des œuvres visuelles – et vendables – pour écrire un livre de plusieurs centaines de pages sur un grand résistant (Joseph Epstein), puis un autre (Raymond Aubrac), puis pour écrire d'autres textes encore, plus intimes, voire romanesques, sur les incidences de la Seconde Guerre mondiale dans sa vie enfantine. C'est quelque chose de très important. Plus on s'approche, plus on entre dans les plis d'une histoire, plus on voit surgir de l'étrangeté, de la différence, de l'ouverture...

PC Quand je m'approche d'un livre de Georges, comment cela se passe ? Je prends un livre, l'avant-dernier, *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève*, en 2021 (2), voilà... je ne peux pas m'empêcher de transformer le titre et de lire *Imaginer recommencer. Ceux qui nous soulèvent*... Comme si le « ce » initial était trop grand, trop immense à l'image de ce livre de 800 pages qui me faisait face et que le « ceux », plus personnel, me rassurait. Il faut plonger, accepter de se perdre dans un livre comme dans un labyrinthe. Je lis Georges comme je lis de la poésie. Son écriture me

Histoires de fantômes pour grandes personnes. 2012. Exposition conçue par *exhibition* by Georges Didi-Huberman et *and* Arno Gisinger. Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains. (Ph. Olivier Anselot)

conduit à cet endroit qui me fait comprendre qu'imaginer, c'est aimer. Que, sans ce lien, la mémoire n'aurait aucun sens. Le travail de Georges est extrêmement précis, son écriture au rythme magnifique, permet de continuer à penser que mémoire et amour sont liés.

Ce qui nous a rapproché a été le plus souvent lié à l'histoire, l'histoire de l'art comme l'histoire politique. Quand tu écris un livre sur l'historien Emmanuel Ringelblum qui a documenté les derniers jours du ghetto de Varsovie, ou, dans *le Témoin jusqu'au bout* (2022), sur Victor Klemperer, chroniqueur durant plus de dix ans de l'oppression nazie, quand tu écris *Images malgré tout* (2004), un livre sur les quatre photographies prises à Auschwitz-Birkenau en août 1944 par le Sonderkommando, montrant le processus d'extermination, tu regardes de la manière la plus documentée, la plus précise, sans jamais renoncer à l'émotion, là où on n'a pas voulu regarder jusque-là. Nous avons l'histoire en partage. Et l'émotion qu'elle soulève. Tu ouvres une porte entre histoire et émotion, une porte que beaucoup veulent laisser fermer comme s'il y avait là un vent dangereux. Qu'il s'agisse pour moi de



ma sculpture en cire inspirée par la photographie de Georges Méryllon, *la Pietà du Kosovo* (2000), ou du monument à la mémoire des résistants et otages fusillés au Mont-Valérien (2003), une simple cloche, ou pour toi des *Images malgré tout*, nous sortons de notre champ de compétence. Et de notre champ social. C'est finalement normal que les portes claquent. Pourquoi un historien de l'art spécialiste de la Renaissance et en particulier de Fra Angelico s'intéresse-t-il à des photographies documentaires longtemps considérées comme sans qualité? Ces quatre photos n'appartiennent pas au territoire de l'art, elles sont du ressort d'historiens spécialistes de la question. Que vas-tu faire sur ce chemin? De mon côté, pourquoi je ne me contente pas de faire des sculptures et vais-je écrire des biographies historiques, réaliser des documentaires ou partir en Algérie, en Afghanistan ou en Arménie? Nous savons tous les deux que les témoignages, images, textes, paroles, sont inestimables. Mais quand on sort de son champ de compétence, les gens ne vous estiment pas beaucoup. À ceux qui me demandent: «De quoi tu te mêles?», je réponds: «De ce qui me regarde».

GDH On veut, en somme, *aller voir* là où c'est *mal vu* d'aller voir...

SALES GAMINS

PC Parce qu'on est des sales gamins. On cherche ici et là. À chaque nouveau travail, on change de rythme. En fait, il y a une continuité du travail mais avec des temporalités différentes. Dans le travail de Georges, il y a des livres qui sont des monuments et des livres qui sont des fragments, beaucoup plus petits, des récits en forme de papillons... des ailes qui battent comme un cœur qui bat. On reprend son souffle. Ce sont des temps de respiration où on prend le temps de reprendre

son souffle. En général, quand on parle d'histoire, on ne peut pas mettre les mots histoire et poésie ensemble. Je pense que les poètes sont des grands historiens. Georges est dans cette trajectoire des poètes historiens, Pasolini, Godard...

Quand Georges plonge dans les archives de Ringelblum à Varsovie, quand je vais à Bâmiyân en Afghanistan, on fait un travail très modeste d'archéologue... C'est grand parce que la falaise de Bâmiyân est grande, c'est difficile parce que les archives sont une mer de douleur immense dans laquelle on peut se perdre. C'est tout. On est là juste parce qu'il y a eu des témoins. On va essayer que tout ne soit pas perdu, égaré, oublié, non dans un esprit de conservation mais pour continuer à imaginer. C'est-à-dire à aimer.

GDH Nous ne sommes donc peut-être que des témoins de témoins de témoins de témoins... C'est pour cela qu'une écriture qui se respecte devrait être une écriture précise, poétique et modeste, c'est-à-dire non narcissique, ouverte à l'altérité. Je pense à Kafka, par exemple. Mais cela vaut tout aussi bien pour l'écriture philosophique que l'on prétend «difficile» (ne trouves-tu pas qu'un compte rendu de match de football utilise beaucoup plus de jargon spécialisé qu'un livre de philosophie?). En tout cas, il ne faut jamais avoir peur de l'écriture... L'écriture fait peur si elle essaye de prendre le pouvoir. Michel Foucault a très bien dit comment le savoir pouvait être utilisé comme un outil de pouvoir, mais ce n'est pas là un défaut du savoir, plutôt le vice constitutif d'un pouvoir qui se sert de tout, et notamment de ce qui nous est le plus inestimable (je pense au pouvoir sur la nature, au pouvoir sur la beauté, au pouvoir sur la sexualité... et sur la pensée bien sûr).

Quant au savoir... Il n'y a rien de plus beau que le savoir: le *gai savoir*. Le gai savoir est

fait de savoir, bien sûr, mais aussi de joie, de rire, d'admiration. Il n'y a rien de mieux que rire et admirer. Et *manifester* tout cela. Quand Deleuze consacre un livre à son ami Foucault, il tient à manifester son admiration, à l'élaborer philosophiquement, il ne se sent pas amoindri au moment où il admet et assume qu'il admire quelqu'un. Il se fiche complètement du narcissisme qui caractérise avec tant de force et de vulgarité le monde compétitif de la culture. Il faut, soit dit en passant, remarquer qu'en France, on emploie le mot «philosophe» de façon abusive. Dans la langue grecque, par exemple, on ne confond pas un «philosophe» avec un «professeur de philosophie», de même qu'en français on ne confond pas un «écrivain» avec un «professeur de littérature». Les philosophes dont je parle ne «professent» rien: ils affirment, tout simplement. Ils avancent, ils travaillent, ils s'obstinent. Étant en accord avec leur désir, leur travail est pour eux quelque chose comme un jeu perpétuel. Ils savent donc s'amuser, rire, admirer au cœur même de leur propre construction de pensée. Voyez encore Deleuze et Foucault: sur les photographies ou dans les films, on les voit presque toujours en train de rire (cela se voit, notamment, dans l'*Abécédaire* de Deleuze). Dans un système concurrentiel, l'admiration est un tabou: jamais, dans une publicité de Vuitton, vous ne

Ci-dessus *above*: Pascal Convert. *Panoramique de la falaise de Bâmiyân, Afghanistan*. 2016-2020. Tirages contact au platine-palladium *platinum-palladium contact prints*: atelier Laurent Lafolie.

(Centre national des arts plastiques; Ph. P. Convert).

Ci-dessous *below*: Pascal Convert, Georges Didi-Huberman. *Antres-Temps (Ritournelle de Bâmiyân)*. 2017. Tirage jet d'encre *ink-jet print* et *and sérigraphie silkscreen printing* sur Velin d'Arches 250 g. 37 exemplaires *copies*. (Court. P. Convert, G. Didi-Huberman et Galerie Éric Dupont, Paris)

lirez qu'il faut admirer un tissu Hermès. Accepter d'admirer publiquement, cela commence donc avec la décision de se défaire joyeusement du système concurrentiel des subjectivités sur quoi le pouvoir cherche à confirmer son assise, à capitaliser. ■

1 Pascal Convert et Georges Didi-Huberman, «Dialogue sur l'inestimable», *artpress* n° 248, juillet-août 1999, p. 43-47. **2** Tous les ouvrages cités ont été publiés aux Éditions de Minuit.

Signalons la parution de *Bâmiyân - Le temps et l'histoire* de Pascal Convert (Atelier EXB, 168 p., 45 euros) composé d'essais, dont un de Georges Didi-Huberman, et de 75 photographies.

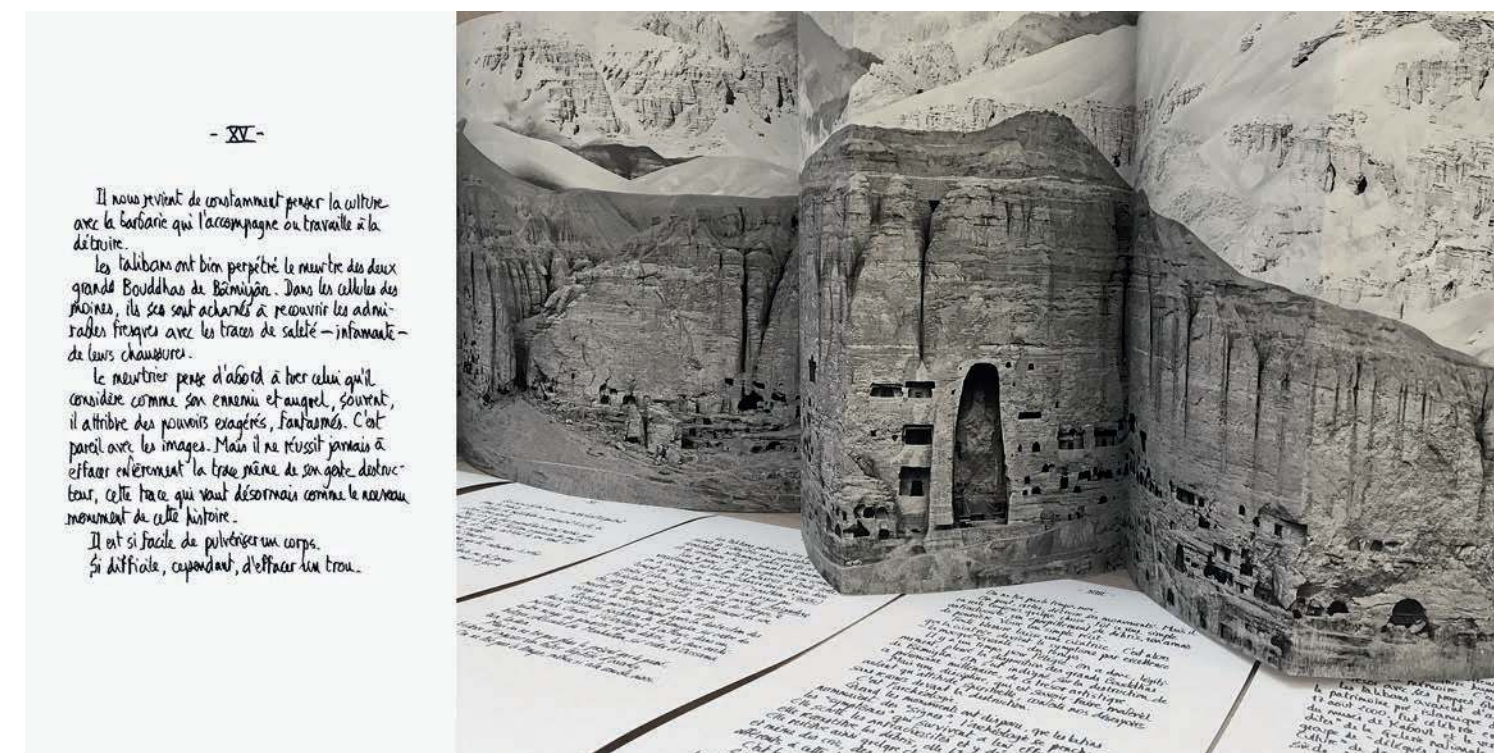
PASCAL CONVERT AND GEORGES DIDI-HUBERMAN SHARED HISTORY

The history of the avant-garde is woven together with that of literature and philosophy, yet these ties have slackened somewhat over the past few decades. There are of course exceptions, such as the friendship between Pascal Convert and Georges Didi-Huberman, and the complicity between their works to which *artpress*, a magazine of art and literature, has always been attentive to. We published one of their first exchanges in 1999. The occasion for this new public dialogue, held on March 3rd, 2022 in Montpellier (at MO.CO. Panacée), was a series of five seminars held by George Didi-Huberman in the framework of the École nationale supérieure de la photographie d'Arles (at the invitation of Marta Gili) and MO.CO. Esba, the École supérieure des beaux-arts de Montpellier (at the invitation of Yann Mazéas, who chaired this discussion). The presence of the public gave rise to a twofold manner of addressing the other: either directly, or by using their first name in the third person for remarks which were addressed to the public.

Georges Didi-Huberman Well now, let's resume our old discussion "on the inestimable"... (1) In what way does this continue to support or accompany the ever-renewed exchange of our respective questions and adventures?

Pascal Convert The important thing is the way in which we confront a time which is not that of the immediate present, which is at a remove from the dictatorship of perpetual events. My work can then echo yours, questioning the media mechanism which establishes a relationship of cause and effect between events which are actually only consecutive. An event is not necessarily the consequence of the one that immediately precedes it. Its source may be distant and therefore appear anachronistic. As if time had to follow a straight line.

I have long been interested in the drawings of young children, in so-called scribbles. The first reflex is to try to find out what they look like. In fact, these infinite, interlaced designs are more reminiscent of the trajectory of a comet than of a face or a house. Whereas parents attempt to recognise an established



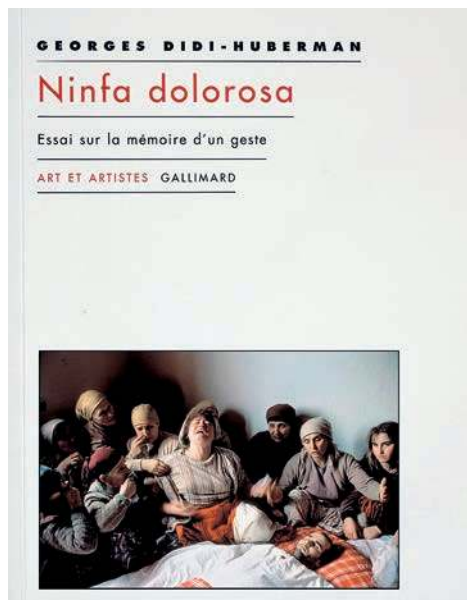
form, children launch themselves into the discovery of time. They do not seek to discover space, they know where the objects are in their room or in the kitchen. They weave time. Time is a mystery. We both work on the mystery of the interaction between times.

GDH And on reciprocity, which is inestimable from an ethical point of view: the reciprocal action not only between times, but between beings.

PC Yes, your time, my time, is a constantly renewed work. Reciprocity implies being in a position of rediscovery. Every book you write renews my discovery of your thinking. I see you as a beacon. Not on the coast, but rather in motion, a beacon on a boat, a compass that disorients the world of preconceived ideas.

We sometimes find ourselves on very different working tracks, in the trough of the wave, and then suddenly, a link emerges. There can be no reciprocity if there is no

De haut en bas *from top*: Georges Didi-Huberman. *Ninfa Dolorosa*, essai sur la mémoire d'un geste. Gallimard, 2019. Pascal Convert. *Pietà du Kosovo*. 1999-2000. D'après la photographie *Veillée funèbre au Kosovo* de Georges Ménilon, 1990. Cire, résine et cuivre *wax, resin and copper*. 224 x 278 x 40 cm. (Coll. Mudam, Luxembourg, et Fnac, Paris)



awareness of each other's unfamiliarity, of a familiar strangeness.

At one time, we worked a lot on the process of imprinting, considered in your work from the funerary Fayum portraits to the moulded hand of Picasso, which was the picture on the cover of the catalogue of your exhibition at the Centre Georges Pompidou in 1997, and on my side, based on the crystal imprint of the self-portrait my father painted before he

died. What is the distance between the face and the hand? Why are funerary prints made of these parts of the body? What is the time, the gesture that separates them?

FRIENDSHIP

GDH It is true that the *L'Empreinte* exhibition—and, a little later, the *Fables du lieu* exhibition at Le Fresnoy in 2001—functioned as a kind of backdrop for our dialogue at the time. The exhibition had an extremely simple premise: there were only images produced by contact, and that's all. There were no optically-produced images. The exhibition featured Duchamp, of course, whose work was of great theoretical importance (beyond the usual "conceptual" sense of his aesthetics), and then there were artists like you, Pascal, because you approached this issue of imprinting in different ways. There were also works by Simon Hantaï, whom I met on this occasion: and that was also a very significant moment, a meeting where the concept of the inestimable, as it happens, played a very important role. For him, painting is inestimable *par excellence*, like love or friendship (or like when Paul Celan compared a poem to a simple handshake). If there is anything inestimable in a work of art or thought, it is foremost this relationship, not to oneself but to the other. Friendship, respect, listening. The absence of an overhanging perspective (which



does not mean the absence of distance). I have been led to write about your work because *the friendship was work*, even though I feel (and in fact, I don't think we've ever discussed this) that every time I've written about you, it hasn't particularly helped you to sell your work... So it's just inestimable, that's all.

PC It's true that our relationship is unique, rare nowadays in the world of art. Whereas in the pre-war period, there were many signs of friendship in collaborations between painters, writers, poets, without any vested interest other than a "simple handshake," the distance has since widened. We can't do anything other than observe that and regret it. The proliferation of publications associating pre-war poets and painters has given way to "catalogues." A strange expression. These precious relationships of friendship, of dialogue between artists, poets and writers, have been lost in the increasing commodification of art. I consider Georges to be a poet, as much as a philosopher or an historian.

GDH Absolutely, it is a question of the relationship between friendship and work. Besides, just because we're friends, it doesn't mean that we know each other that well. There's a part of you I don't understand, a part that I don't know. The fact that we are friends first and foremost means knowing

De haut en bas *from top*: Pascal Convert. *Bibliothèque de l'artiste*. 56 livres de confinement. 2020. Cristallisation au livre perdu *lost book crystallisation*. Verre rouge de Chine *red glass of China*, chandelier cristallisé *crystallized candlestick*. (Maître verrier *glassmaker* Olivier Juteau). Fragment de bibliothèque de Georges Didi-Huberman consacré à Walter Benjamin *fragment of Georges Didi-Huberman's library dedicated to Walter Benjamin*

that you work *differently*, and I find that difference—combined with dialogue and reciprocity—helps me a lot in my work.

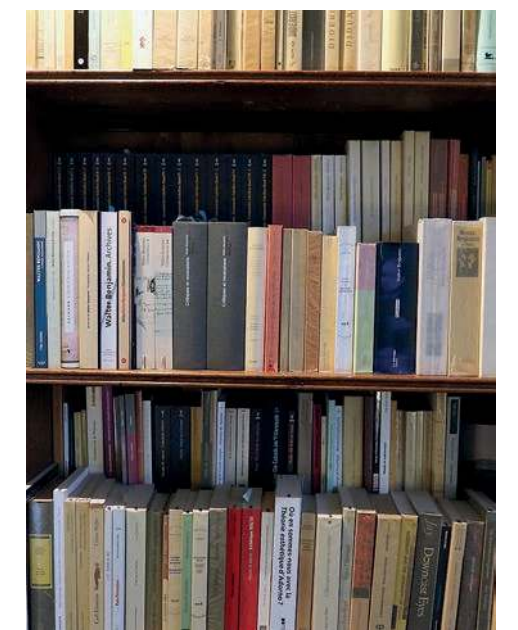
PC There can be no familiarity without astonishment, questioning, strangeness and sometimes reversals. Georges designs exhibitions, and, for my part, I take up writing. We reverse roles, mediums, temporalities. I therefore possibly have a better understanding of what this singular time of writing is for him. This happens naturally, I sit in the office every morning, and I think of him. It's like a pianist who knows that somewhere the other person is sitting at the piano. It may seem ridiculous, it may seem to serve no purpose, but there is, as Georges says, a real sense of reciprocity. Paradoxically, reciprocity requires proximity and perspective, as part of the same process. To get perspective on a work of art, you have to look very closely. At what point in a

strong friendship do we get close enough to be able to step back from each other's work? When I saw you looking at my work very closely, I was a young artist. It was at this time that you wrote a text, "La demeure (apparemment de l'artiste)" for the exhibition I was doing at the CAPC-musée d'art contemporain in Bordeaux in 1992. When this text was written, the curator of the exhibition—Jean-Louis Froment, who is a dear friend—told me, "This is not possible, this text is too long, it will kill you..." What could he have meant, he who held Georges in such high esteem?

He was aware that there was a division of roles between artists and intellectuals, writers and poets in the new artistic order, which was linked to the evolution of the art market. And your text was not a commentary that corresponded to the system of added-value that was being established, but rather a poem that demonstrated my links with literature. Naturally, the text was published as it was! And did not kill me. On the contrary, it was able to draw out the as-yet fragile bonds that connected the intimate and collective narrative in my work.

HISTORY AND EMOTION

GDH This reciprocity also implies going beyond the assignment of roles or the division of labour. I am no more the "specialist of perspectives on art" than Pascal is a "specialist of the creation of works of art." We seek and invent forms and practices, in each of our works, and often in very heterogeneous mediums. Pascal writes and develops a historian's practice in the most precise, archival sense of the term, whereas I constantly make images, montages, even kinds of "installations"... We must recall what Walter Benjamin said about the Surrealists:



they invented a “radical concept of freedom.” Not only were they trying to bring “intoxication to the revolutionary idea,” they were ready to stop making works for the necessary time in order to do so. They agreed—for a time, at least—to stop capitalising on their status as artists, as producers of visual works. Duchamp provided the most famous example of this attitude. But this is something very rare in the art world, it seems to me, which characterises Pascal’s work in general: being able to stop making visual works—and sellable ones—for several years, in order to write a several-hundred-page book about a great Resistance fighter (Joseph Epstein), then another (Raymond Aurbac), and then to write other, more intimate, even romantic texts about the impact of the Second World War on his childhood. This is something that is very important. The closer we get, the deeper we get into the folds of a story, the more strangeness, difference and openness tends to emerge...

PC When I approach one of Georges’ books, how does it work? Take a book, the penultimate one, *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève* [Imagine Starting Over: what raises us up] in 2021... (2) I can’t help but transform the title and read *Imaginer recommencer. Ceux qui nous soulèvent* [Imagine Starting Over: those who lift us up]... As if the initial “what” was too huge, too vast, in the image of the 800-page book I’m confronted with, and the more personal “who” reassured me. You have to dive in, to accept to lose yourself in a book, as in a labyrinth. I read Georges in the same way as I read poetry. His writing takes me to a place that makes me understand that to imagine is to love. That without this link, memory would have no meaning. Georges’ work is incredibly precise, the magnificent pace of his writing allows us to continue to think that memory and love are connected.

What brings us together has most often been linked to history, art history as well as political history. When you wrote a book about the historian Emmanuel Ringelblum, who documented the last days of the Warsaw ghetto, or, in *Le Témoin jusqu’au bout*, (2022) about Victor Klemperer, a chronicler of Nazi oppression for over a decade, when you wrote *Images malgré tout* (2004), a book about the four photographs taken at Auschwitz-Birkenau in August 1944 by the *Sonderkommando*, showing the process of extermination, you looked at it in the most precise and documented way, without ever renouncing emotion, that which we had not wanted to look at until then. We share the history. We share the emotion. You open a door between history and emotion, a door that many would rather let close, as if there were a dangerous wind blowing. Be it my

wax sculpture inspired by the photograph of Georges Méridon, *La Pietà du Kosovo* (2000), or the monument to the memory of the Resistance fighters and hostages shot in Mont Valérien (2003), a simple bell, or *Images malgré tout* for you, we are outside our jurisdiction. And our social field. That doors slam shut is ultimately to be expected. Why would an art historian who specialises in the Renaissance, and Fra Angelico in particular, take an interest in documentary photographs that have long been considered to be devoid of qualities? These four photographs do not belong to the field of art, they are the responsibility of historians who are specialists in the matter. What are you going to do on that path? For my part, why don’t I just settle for making sculptures, why do I write historical biographies, make documentaries, travel to Algeria, Afghanistan and Armenia? We both know that testimonies, images, texts, words, are inestimable. But when you step outside your area of expertise, people don’t esteem you very much. To those who ask me, “What’s it to you?”, I say, “My business.”

GDH In other words, we want to *go and see* where it is *badly seen* to go and see...

NAUGHTY KIDS

PC Because we’re naughty kids. We look here and there. With every new piece of work, we change rhythm. In fact, there is a continuity in the work, but with different temporalities. In Georges’ work, there are books that are monuments and books that are fragments, much smaller, butterfly-shaped narratives... with wings that beat like a beating heart. You catch your breath. These are breathing times where you take a moment to catch your breath. In general, when you talk about history, you cannot put the words history and poetry together. I think poets are great historians. Georges is on this same trajectory of the poet-historians, Pasolini, Godard...

When Georges dives into the Ringelblum archives in Warsaw, when I go to Bamiyan in Afghanistan, we do a very modest archaeologist’s job... It is big because the Bamiyan cliff is big, it is difficult because the archives are a sea of immense pain in which you can get lost. That’s all. We’re just there because there were witnesses. We try to ensure that everything is not lost, mislaid, forgotten, not in a spirit of conservation, but to continue to imagine. That is, to continue to love.

GDH So we may only be witnesses of witnesses of witnesses of witnesses... Which is why any self-respecting piece of writing should be precise, poetic and modest, that is, not narcissistic, open to alterity. I’m thinking of Kafka, for example. But this is just as

true for so-called “difficult” philosophical writing (don’t you think that a football match report uses much more specialised jargon than a philosophy book?). In any case, we must never be afraid of writing... Writing is scary if it tries to take power. Michel Foucault very aptly expressed how knowledge could be used as a tool of power, but this is not a defect of knowledge. Rather, it is the vice constitutive of a form of power that uses everything, and especially that which is most inestimable to us. (I am thinking of power over nature, power over beauty, power over sexuality... and power over thought, of course).

As for knowledge... There’s nothing more beautiful than knowledge: the *gay science*. The gay science is made up of knowledge, of course, but also joy, laughter and admiration. There is nothing better than laughter and admiration. And than *manifesting* all of this. When Deleuze devoted a book to his friend Foucault, he wanted to show his admiration, to elaborate it philosophically. He didn’t feel diminished at the moment of admitting, unapologetically, that he admired someone. He didn’t care at all about the narcissism that characterises the competitive world of culture in such a strong and vulgar way. It should be noted, incidentally, that the term “philosopher” is incorrectly used in France. In the Greek language, for example, you would not conflate a “philosopher” and a “professor of philosophy,” just as in French you would not conflate a “writer” and a “professor of literature.” The philosophers I am talking about do not “profess” anything: they simply affirm. They advance, they work, they persist. Since their work is in keeping with their desire, it is something like a perpetual game for them. They know how to have fun, how to laugh and admire at the very heart of their own patterns of thought. Take Deleuze and Foucault again: in photographs or in films, we almost always see them laughing (particularly in Deleuze’s *Abécédinaire*). In a competitive system, admiration is taboo: you would never read in a Vuitton advert that you must admire a fabric by Hermès. To accept to admire publicly, you must therefore begin with the decision to joyfully rid yourself of the competitive system of subjectivities, the basis on which power seeks to capitalise, to consolidate its foundation. ■

Translation: Juliet Powys

1 P. Convert and G. Didi-Huberman, “On the Inestimable,” *artpress* n° 248, July-August 1999, p. 43-47. 2 All the works cited were published by Éditions de Minuit.

Note the publication of *Bâmiyân - Le temps et l’histoire* by Pascal Convert (Atelier EXB, 168 p., 45 euros) composed of essays, including one by Georges Didi-Huberman, and 75 photographs.

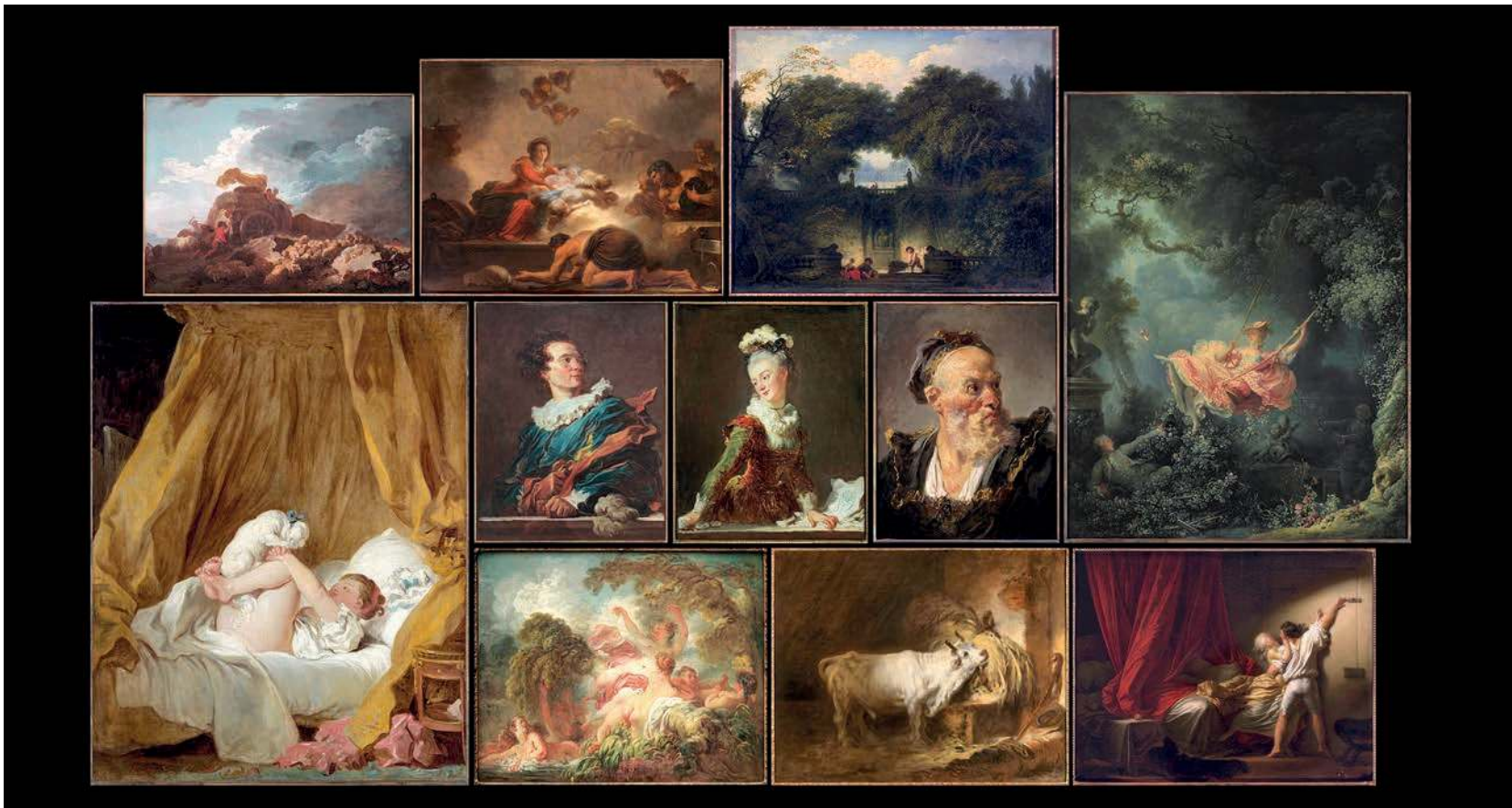
TOUTE LA MÉTHODE D’HECTOR OBALK EN HUIT PAGES

conversation avec Catherine Millet

Hector Obalk triomphe en scène – selon la formule consacrée – présentant en alternance deux spectacles qui parcourent, selon un cheminement différent, mais en moins de deux heures chacun, *Toute l’histoire de la peinture*. S’y ajoute, depuis le festival d’Avignon 2022, un troisième spectacle, *Toute l’histoire de l’art moderne*. Celui qui a longtemps tenu une rubrique dans *Elle*, réalisé de très nombreux documentaires sur l’art pour Arte, a peut-être autant la passion de l’art que la passion de le faire découvrir à un grand public. Mais que pense de son approche le public spécialisé dont je suis un spécimen ? Depuis des décennies (!), Hector et moi disputons amicalement, mais sans concession. Je ne me suis pas rendue la première fois à l’un de ses spectacles sans a priori. Concernant sa méthode, beaucoup sont tombés. Concernant ses choix contemporains, et à quelques exceptions près, nos oppositions restent vives. Il va de soi que cet entretien n’était pas le cadre pour les développer. Mais je n’attendrai pas 20 ans pour lui répondre.

Hector Obalk devant son mur d’images *in front of his picture wall*. Olympia, Paris, 13 juin 2021





■ **Catherine Millet** Ta méthode critique donne une primauté absolue à l'œil et s'appuie essentiellement sur ce que celui-ci décèle dans l'œuvre...

Hector Obalk En fait, c'est encore plus radical que ça. Mes travaux mettent en valeur ce qu'il y a à voir, parce que je commence à entrer dans les œuvres en les regardant, même quand je n'y connais rien. Je me souviens très bien comment je me suis mis à l'art égyptien. Je filme toutes les statuettes du Louvre, je regarde vaguement leurs dates, je compare les silhouettes, les mains, les visages, et surtout les nuques parce que c'est de là qu'on sent la présence humaine d'une sculpture. Et comme tout le monde, j'observe que c'est un art encore assez raide, qui paraît très stéréotypé, mais très vite je m'aperçois que tout se passe au niveau du bassin et des lèvres. Il y a quelque chose de très sensible à l'endroit du ventre légèrement replet de leurs anatomies aux membres carrés. Et aussi à l'endroit de leur bouche, d'un dédain impérieux. Je distingue assez rapidement trois périodes : avant, pendant et après la période amarnienne (Akhenaton) qui ne dure que 30 ans ! Bref, ce n'est qu'après toutes ces observations que j'apprends dans les ouvrages savants que le pharaon a révolutionné la religion et promu une sculpture incroyablement sensuelle. Et je procède pareillement avec tous les artistes que j'ai pu découvrir dans les rétrospectives,

Choix Fragonard. 2022. Tirage jet d'encre inkjet print. 60 x 95 cm

parce qu'on ne commence à connaître un artiste qu'après avoir vu une rétrospective. D'abord on regarde, ensuite on se renseigne. Même sans avoir de projet de documentaires, je filme chaque détail, chaque rapport d'un détail à l'autre, chaque main, chaque genou, chaque nuage, chaque décor... Et c'est vraiment à ce moment que j'enregistre toutes mes émotions esthétiques, quand je repère les « foudroiements de blanc » des robes blanches de Goya, ou les regards plus ou moins torves des visages de Corrège, aux yeux exorbités et aux commissures de lèvres pointues... C'est cette émotion que j'essaie de restituer dans mes films, dans mes textes, dans mes shows.

CM Ton « Histoire de l'art » (en moins de deux heures, ou pas...) et les exemples d'œuvres ou de peintres que tu mets en avant n'époussent pas exactement ce qu'on trouve dans la plupart des livres d'histoire de l'art.

HO Je suis assez consensuel, en vérité. Comme tout le monde qui s'y connaît, je place Raphaël au-dessus de Botticelli, Chardin au-dessus de Melendez, Cézanne au-dessus de Van Gogh... Il n'y a que dans l'art moderne qu'on peut avoir quelques désaccords. Mais c'est seulement parce qu'il y a encore beau-

coup d'idéologie dans ce champ, avec la question du critère aveuglant de la nouveauté. C'est-à-dire que je me fiche un peu que Kandinsky soit le premier à faire des aquarelles abstraites, je vois surtout que son œuvre est d'une kitscherie assez renversante et, comme tous les amateurs d'art, je lui préfère Malévitch ou Mondrian...

SUBJECTIVITÉ UNIVERSELLE

CM Pour autant, tu récusés que ton point de vue soit purement subjectif.

HO Oui, je prétends même qu'il n'est pas subjectif du tout, si « subjectif » signifie ce goût personnel qui résulterait de ma libido, mon éducation, mon milieu, mon caractère et mon roman familial. Dans les arts que je connais moins, je reconnais avoir des « penchants » : je préfère la musique baroque à la musique romantique, le cinéma d'espionnage au cinéma d'horreur. Mais quand tu t'y connais vraiment beaucoup, il n'y a plus de place pour ces dispositions du goût, il n'y a plus que le « jugement esthétique » qui, lui, n'a rien à faire avec ma personnalité, ou ne devrait pas. Je n'apprécie pas moins l'univers du Trecento, du maniérisme, du caravagisme, ou des impressionnistes : je n'aime que les bons tableaux et les grands artistes. Bref, je n'ai pas de « tasse de thé », et j'ai mis du temps à ne pas en avoir. Tout le travail du critique d'art consiste à regarder un Giotto comme si on habitait le Trecento.



Pour éviter les malentendus, limitons le mot « subjectif » à « ressenti par le sujet ». L'approche d'une œuvre d'art est fatalement subjective, car elle nécessite d'être regardée par chacun, mais cette subjectivité peut être commune à tous. Autrement dit, je prétends, ou du moins j'essaie, parler de la beauté objective à laquelle toutes les subjectivités devraient être sensibles. Bref, j'y mets la part de ma subjectivité que je crois universelle. Alors bien sûr, ça consiste à retrouver, justifier, expliquer, communiquer les premières impressions que m'ont laissées un tableau, tout personnellement, surtout au moment où je l'ai filmé. Et ma critique d'art consiste à retrouver le raisonnement que je me suis fait quand la beauté (ou la singularité) des œuvres m'a paru évidente. Et que je peux donc la partager, au sens où mon auditoire puisse la ressentir identiquement, car ce n'est pas la mienne, c'est celle que l'œuvre vous impose. Cette apparition de la beauté n'était pas réfléchie, ou l'était inconsciemment, au sens où l'on a peur ou on rit avant d'avoir réfléchi au pourquoi de cette peur ou de ce rire. C'est pareil pour le beau, son évidence apparaît d'emblée, et mon travail consiste à retrouver le raisonnement totalement inconscient, ou du moins incontrôlé, qui m'y a conduit dans l'immédiateté de cette impression. Quand je le restitue, parfois ça marche et l'auditeur te remercie de lui avoir ouvert une porte de sa sensibilité, et parfois ça ne marche pas.

CM Tu appliques donc quand même une grille de lecture, celle que tu as exposée dans le livre *Aimer voir* (2011). Et cette grille, bien sûr, oriente ton œil.

HO Ce n'est pas une grille de lecture, et encore moins une liste de critères. C'est juste dire ce à quoi il faut prêter attention face à une peinture : anatomie, physionomie, espace, texture, lumière, temps, narration... Comprends ma démarche : depuis 22 ans que je filme des tableaux dans les musées, les palais et les églises, j'ai amassé plus de 10 000 œuvres et 300 000 détails que j'ai passé ma vie à collectionner, comparer, ranger, classer, etc. Ma familiarité avec la peinture m'a permis d'établir les domaines de compétence du peintre, c'est-à-dire les endroits où les aspects par lesquels les peintres se distinguent des autres, tels que la texture, l'espace, la narration, etc. Qui peut bien s'intéresser à Brueghel sans être sensible à sa manière de rendre l'espace, d'interpoler le proche et le lointain ? Ce n'est pas « ma » grille de lecture, c'est seulement celle de la peinture.

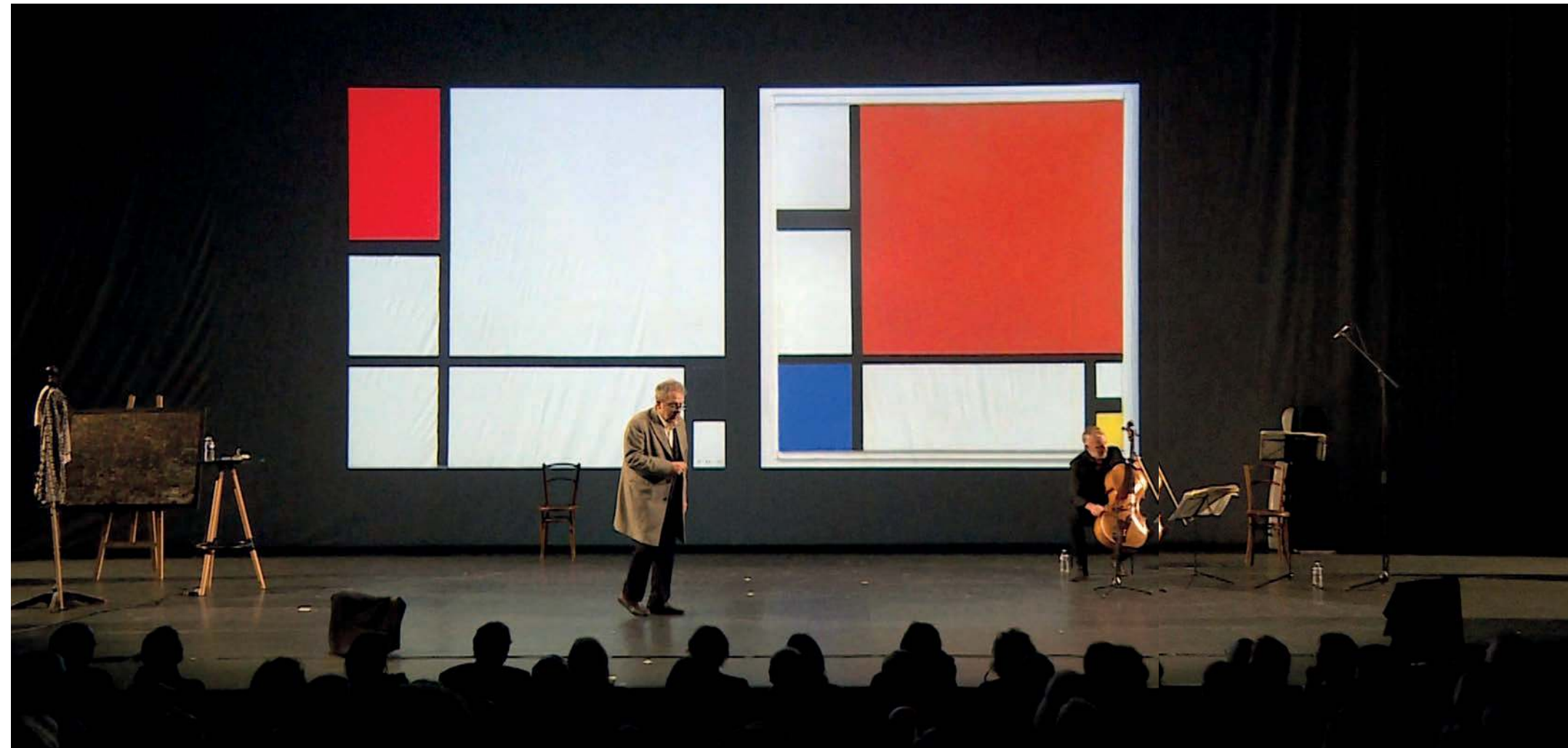
CM Mais l'œil sinon pur, du moins honnête, ayant fait son travail, le plaisir de l'art n'est-il pas aussi d'offrir des tremplins à toutes sortes de spéculations poétiques, théoriques, philosophiques ? Et n'y a-t-il pas un plaisir propre aux débats entre différentes interprétations ?

Module Malévitch. Extrait du mur d'images excerpt from the picture wall

HO Je ne nie pas seulement la subjectivité de mes jugements, je nie également celle de mon argumentation. À ceux qui privilégient les données littéraires du tableau, comme Daniel Arasse, je me permets de dire que leurs considérations trop savantes et trop spéculatives manquent totalement de sensibilité picturale – même si, personnellement, ils n'en manquent certainement pas. Mais je ne veux pas non plus leur opposer une liberté des interprétations poétiques et fantaisistes, voire délirantes, c'est-à-dire subjectives au sens plein. L'usage d'une formule poétique, dont je me sers à chaque phrase, reste un délire exact, né dans le droit fil du délire de l'artiste lui-même. C'est peut-être d'une prétention outrecuidante, mais je pense qu'à un certain niveau de compréhension et de familiarité avec l'artiste, on se trouve un peu comme si on regardait par-dessus son épaule et qu'on communiait avec ses pensées. On voit tous les repentirs, même s'ils ne sont pas visibles. Bref, le tableau est transparent.

CM Tu sembles remettre en cause les grandes voies de l'histoire de l'art moderne...

HO Ah bon ? J'ai pourtant essayé de ne rien oublier, et ce n'était pas évident. Expressionnistes, symbolistes et surréalistes, abstraits



géométriques ou gestuels... J'identifie les tendances qui courent sur tout le siècle. Sans oublier les réalistes qui ont continué d'exister solitairement après Manet (Schad, Morandi, Balthus, Hopper, Wyeth, Aillaud...). Avec le recul, je trouve que le passionnant corpus de l'art moderne n'a pas donné autant de sublime que la peinture d'avant la modernité, de Giotto à Cézanne en passant par Léonard, Vélasquez, Rembrandt, Goya. C'est une opinion taboue, parce qu'on la dit réactionnaire, alors qu'elle est seulement lucide. Et puis, je ne vois pas le problème qu'il y a à dire que le 20^e siècle est plus faible en peinture, il est tellement extraordinaire en cinéma, en musique, en typographie, en design, etc.

CÉZANNE VERSUS VAN GOGH

CM Un des moments les plus convaincants de ton histoire de l'art est la comparaison que tu fais entre un paysage de Van Gogh et un de Cézanne. Prenant une grande partie de ton public à rebrousse-poil, tu avances que celui de Cézanne est meilleur que celui de Van Gogh.

HO Tout le monde sait que la touche cézannienne est faite de petits traits parallèles aux

couleurs subtiles et juxtaposées. La touche de Van Gogh est également faite de traits parallèles, un peu plus épais, j'allais dire un peu plus grossiers. Et dans mon spectacle, je propose de comparer de près un paysage de Van Gogh (*Champ de blé avec cyprès*, 1889) avec un autre de Cézanne (*Les Grands Arbres au Jas de Bouffan*, 1883). Le Cézanne ne paye pas de mine, il est on ne peut plus plan-plan, c'est une rangée de cinq arbres, au-devant de laquelle le sol est vide, et derrière laquelle il n'y a pas grand-chose à voir non plus. Je zoome dans le Cézanne et l'on est surpris par la violence du vent dans les frondaisons, l'incroyable bataille des verts clairs et foncés qui sont rythmés par les touches bleues du ciel, faisant alterner les espaces pleins et les espaces troués. On est ébahi par la manière dont les branches de sapin cisailent littéralement le tronc de l'arbre voisin, lequel tronc n'est pas un cylindre marron, mais lui-même composé d'un tas de couleurs violettes, rouges, jaunes et brunes. Et le tableau, un peu uniforme de loin, commence à recouvrir un dynamisme renversant. Je descends plus bas sur les fourrés, qui sont des volumes informes que j'adore, et dont Cézanne restitue la richesse des creux et des

Hector Obalk commentant *on* Mondrian. Théâtre du 13^e Art, Paris, 17 octobre 2022

reliefs comme aucun peintre avant lui – même Poussin ou Le Lorrain qui, eux, restituent le dessin de chaque feuille, mais pas la complexité du volume. Et ma caméra bouge alors le long des souches du premier plan pour faire remarquer tout un grabuge végétal qui fait la bordure entre la plaine et le sous-bois. En écologie, on appelle *écotone* cette frontière entre deux écosystèmes, séparant la plage du sentier, le sentier de la prairie, la prairie du sous-bois. Ils sont le lieu de prolifération végétale qui profite de la richesse conjugquée des deux terrains, comme ces pissenlits qui poussent entre les pavés de Paris aux alentours d'un terrain vague. Cézanne ne savait rien de l'écotone, il ne savait même pas ce que ses petits traits au couleurs bleues ou saumon figureraient, mais il avait bien saisi ce désordre de mauvaises herbes qui séparent la prairie ensoleillée du terrain plus frais qui dort à l'ombre des arbres. De ce point de vue, on comprend sa fameuse phrase : « Je veux faire du Poussin sur nature. »

CM Et Van Gogh ?

à voir avec La Fontaine – c'est trop facile ! Ce qui fait rire dans ma longue analyse de la lithographie en onze états de *Taureau* de Picasso (1946), dont le dernier état réduit la gueule à une petite boule de ping pong, c'est la vérité. C'est le dessin de Picasso qui est drôle ou, si tu préfères, dont je révèle la drôlerie. J'appelle ça le rire de la vérité, et ce n'est pas du tout de la dérision, c'est au contraire tout à l'honneur de l'artiste.

MONDRIAN VERSUS LEROY

CM Mais tu fais rire facilement le public à l'évocation de l'œuvre apparemment répétitive de Mondrian. Franchement, est-ce qu'on ne pourrait pas obtenir le même effet en juxtaposant sur l'écran plusieurs tableaux d'Eugène Leroy, peintre que tu aimes beaucoup ?

HO Touché ! Oui, on pourrait. Oui, c'est très facile de se moquer, et ça marche presque toujours. Et si quelqu'un se gaussait en public des étalages de boue et de dentifrice brûlé de Leroy, ça m'énerverait. Pourtant, je fais pareil avec Mondrian, dont tu penses qu'il ne répète pas tant que ça, et dont je pense qu'il se répète au point que je me demande s'il n'est pas devenu un peu fou, à méditer pendant des heures devant la différence entre un grand carré blanc côtoyant un petit carré bleu ou un grand carré bleu côtoyant un petit carré jaune. Alors, c'est Leroy qui se répète, ou c'est Mondrian, ou ce sont les deux ? Pour le grand public, ce sont les deux, mais pour moi, c'est Mondrian, et je pense qu'il est temps de se moquer de cette rigueur dans l'impuissance, l'aveuglement et l'aridité. Il est temps de reconnaître que tout cela n'est qu'élégance et design, et que Mondrian était autrement meilleur au temps où il était un peintre figuratif mi-symboliste, mi-fauve dès 1907, ou même au début de son abstraction quand il se battait avec la silhouette d'un arbre vers 1911, jusqu'à ses premières œuvres abstraites de 1913-15 dont la lumière sourdait comme à travers un vitrail.

VERTUS DE L'ORALITÉ

CM Les textes de tes films étaient très écrits. Alors, que t'apporte l'oralité ?

HO La différence entre l'écrit et l'oral se sent très bien quand tu écris un article ou quand tu réponds à une interview. Dans le feu de l'interview, tu trouves parfois des formules que tu n'aurais jamais trouvées devant ton ordinateur. Et puis, l'oral te permet de mélanger les niveaux et les registres. Tu peux faire des parenthèses philosophiques, raconter une anecdote, être drolatique, tu peux perdre ton public pendant un propos un peu pointu et le rattraper après. Tu ne peux pas faire ça dans un documentaire ou dans un article qui est plus formaté. À l'oral, tu peux inventer les choses dont tu parles et qui te viennent

comme ça. Il y a une valeur ajoutée à parler en direct au public, tu te mets dans le cerveau des gens qui t'écoutent, alors qu'ils décrochent si tu leur lis le meilleur des textes. Il y a quelque chose de très sincère dans l'oralité, et surtout de très convainquant.

CM En ce qui concerne notre époque, j'ai l'impression que tu défends toujours un peu les mêmes : Leroy, justement, Gilles Aillaud, Boisrond... Ça ne fait pas beaucoup d'appelés au tableau d'honneur d'Hector Obalk... Personne d'autre ?

HO Au moins, je suis resté fidèle à Leroy, Aillaud, Pomié, Boisrond, Cognée ! Il faut te dire qu'au rayon de la peinture figurative, il n'y avait pas grand monde en France, à part ceux-là, dans les années 1980 et 1990 qui furent les miennes. En 2000, j'ai fait cette exposition *Ce sont les pommes qui ont changé* pour couronner toutes ces années pendant lesquelles j'ai soutenu comme j'ai pu tous ces peintres, en prêchant dans le désert, méprisé de tout le monde de l'art.

Aujourd'hui, la situation s'est inversée, il n'y a plus que des peintres figuratifs dans les foires, et les avant-gardes sont devenues l'objet d'un certain mépris de la plupart des intellectuels. Bref, j'estime que le temps m'a donné raison et je ne vais pas à mon tour hurler avec les loups, car la démagogie a changé de camp. De plus, c'est pour de mauvaises raisons que la détestation de l'art contemporain est devenue légion : depuis que les milliardaires en ont fait un objet de spéculation, comme si leur valeur financière permettait désormais d'en dire du mal !

Alors, si je ne veux plus tirer sur l'ambulance de « l'art contemporain », j'ai recommencé à défendre des peintres qui sont devenus soudain plus nombreux depuis une petite quinzaine d'années. Mon panthéon s'est donc élargi aux nus dans l'eau ou dans l'herbe d'Alexandre Lenoir, aux villes et aux forêts d'Arthur Aillaud (le fils de Gilles), aux constellations et aux montagnes flottantes de Laurence Elbé et aux aquarelles de *Fêtes* de Thomas Lévy-Lasne (dont l'excellente émission *les Apparences* en a fait l'ambassadeur de la peinture française). J'aime aussi les animaux nocturnes et les marines dessinées de Damien Cadio, les intérieurs moitié faits de carton et moitié hyperréalistes de Mathieu Cherkit, et toutes les époques de Grégory Defrenne. Tout récemment, j'ai découvert les *Portraits mondains*, encore un peu proches de Vuillard, de Cyril Duret. Rendez-vous dans 20 ans pour savoir si j'avais juste... si on est encore de ce monde ! ■

Toute l'histoire de la peinture en moins de deux heures au théâtre de l'Atelier et *Toute l'histoire de l'art moderne* au théâtre du 13^e Art, deux spectacles d'Hector Obalk à Paris, puis en tournée. Détails sur grand-art.online.

Hector Obalk is in the limelight, as the expression goes, presenting two alternating shows which explore *The Whole History of Painting*. They each take different paths, but both clock in at under two hours. Since the Avignon Festival in 2022, a third show has been added, *The Whole History of Modern Art*. The art critic, who has long featured in *Elle* and directed a number of art documentaries for Arte, may have as much of a passion for art as a passion for making it known to a wider audience. But what does the specialised audience, in which I include myself, think of his approach? For decades (!), Hector and I have been locked in a friendly but uncompromising argument. The first time I went to one of his shows, it was not without preconceptions. In terms of his method, many of them disappeared. In terms of his contemporary choices, our opposition remains strong, with a few exceptions. It goes without saying that this interview was not the forum to discuss it. But I'm not going to wait 20 years for my comeback.

Catherine Millet Your critical method gives absolute primacy to the gaze, and is based essentially on what the latter discerns in the work...

Hector Obalk Actually, it's even more radical than that. My work highlights what there is to see, because I begin to enter into the works by looking at them, even when I know nothing about them. I remember very clearly how I got into Egyptian art. I filmed all the statuettes in the Louvre, I vaguely looked at their dates, I compared the silhouettes, the hands, the faces, and especially the napes of the necks, because that is where you can feel the human presence of a sculpture. And like everyone else, I observed that this was quite an inflexible art, which seems very stereotyped, but I very quickly noticed that it's all about the pelvis and the lips. There is something very significant at the level of the slightly replete bellies in their square-limbed anatomies. And also at the level of the mouths, a kind of imperious disdain. I quickly distinguished three periods: before, during and after the Amarna period (Akhenaten), which lasted a mere 30 years! Anyway, it was only after all these observations that I learned in the scholarly works that the pharaoh had revolutionised religion and promoted an incredibly sensual form of sculpture. And I follow the same process with all the artists I've seen in retrospectives, because you don't know an artist until you've seen a retrospective. First of all you look, then you do your research. Even in the absence of a documentary project, I film every

HECTOR OBALK'S METHOD IN EIGHT PAGES

conversation with Catherine Millet



François Boisrond. *Aubade/Tour Saint-Jacques*. 2008. Acrylique sur toile acrylic on canvas. 130 x 97 cm

detail, every relationship between details, every hand, every knee, every cloud, every setting... And this is really the moment in which I gather all my aesthetic emotions, when I spot the "white lightning strikes" of Goya's white dresses, or the more or less menacing expressions of Corrège's faces, with their bulging eyes and the sharp corners of their lips... This is the emotion that I try to reproduce in my films, in my texts, in my shows.

CM Your "History of Art" (in less than two hours, or otherwise) and the examples of works or painters that you put forward do not exactly espouse what can be found in most art history books.

HO I'm pretty consensual, actually. Like everyone who is up to speed, I rank Raphael above Botticelli, Chardin above Melendez, Cézanne above Van Gogh... Only in modern art do some disagreements arise. But that's only because this field remains highly ideological, with the issue of the blinding criterion of novelty. In other words, I couldn't care less that Kandinsky was the first to make abstract watercolours, what I see above all is that his work is rather staggeringly kitsch and, like all art lovers, I prefer Malevich or Mondrian...

UNIVERSAL SUBJECTIVITY

CM Nevertheless, you reject the idea that your point of view is purely subjective.

HO Yes, I would even argue that it is not subjective at all, if "subjective" means a personal taste resulting from my libido, my education, my background, my character and my family history. In terms of the arts I am less familiar with, I am aware of having "inclinations": I prefer baroque music to romantic music, spy cinema to horror cinema. But when you're really up to speed, there is no room left for these provisions of taste, there is nothing other than the "aesthetic judgment" which, for its part, has nothing to do with my personality, or at least it shouldn't have. I am no less appreciative of the universe of the Trecento, Mannerism, Caravaggio, or the Impressionists: I only like good paintings and great artists. In other words, I don't have a cup of tea, and it took me a while not to have one. The essence of the art critic's work consists in looking at a Giotto as if we were living in the Trecento. To avoid misunderstandings, you could restrict the word "subjective" to that which is "felt by the subject." Approaching a work of art is inevitably subjective, because it needs to be looked at by each person, but this subjectivity can be shared by all. In other words, I claim, or at least I try, to speak of the objective beauty which all subjectivities should be sensitive to. Essentially, I share the part of my subjectivity which I believe to be universal. So naturally this consists in identifying, justifying, explaining and communicating my first impressions of a painting in a very personal way, especially at the moment in which I filmed it. And my art criticism consists in reconnecting with the reasoning that occurred to me when the beauty (or singularity) of the works struck me as self-evident. So that I can therefore share it, in the sense that my audience can feel it in an iden-

tical way, because it is not mine, it is the reasoning that is imposed on you by the work. This appearance of beauty was not considered, or only unconsciously considered, in the sense that you feel fear or start laughing before you have thought about why you are afraid or laughing. The same goes for beauty, its evidence is immediately perceptible, and my work consists in getting back to the totally unconscious, or at least uncontrolled reasoning that led me to it in the immediacy of this impression. When I manage to render it, sometimes it works and the listener thanks you for opening a door of their sensitivity, and sometimes it doesn't.

CM So you still apply an interpretative framework, the one you developed in the book *Aimer voir*. And obviously this framework orients your gaze.

HO It is not an interpretative framework, and even less a list of criteria. It's just a way of saying what to pay attention to when you're looking at a painting: anatomy, physiognomy, space, texture, light, time, narration... You have to understand: in the 22 years that I have been filming paintings in museums, palaces and churches, I have amassed more than 10,000 works and 300,000 details which I have spent my life collecting, comparing, storing, classifying, etc. My familiarity with painting has allowed me to establish painters' areas of competence, that is, the places or the aspects by which painters can be distinguished from others, such as texture, space, narration, etc. How could you be interested in Brueghel without being sensitive to his way of rendering space, of interpolating proximity and distance? It's not "my" interpretative framework, it's just that of the painting.

CM But once the if not pure, at least honest gaze has done its work, is the pleasure of art not also to offer springboards to all kinds of poetic, theoretical, philosophical speculations? And is there not a particular pleasure to be found in debates between different interpretations?

HO I not only deny the subjectivity of my judgments, I also deny the subjectivity of my arguments. To those who prefer the literary data of the painting, like Daniel Arasse, I would venture that their overly scholarly and speculative considerations are totally lacking in pictorial sensitivity—although they are certainly not lacking in it themselves. But I also do not want to counter this with a freedom of poetic, fanciful, even delirious interpretations, that is, subjective interpretations in the fullest sense. My use of a poetic formula in each sentence remains a precise delirium, perfectly in line with the delirium of

the artist himself. That may be a presumptuous claim, but I think that at a certain level of understanding and familiarity with the artist, you find yourself looking over your shoulder and communicating with your thoughts. You see all the *pentimenti*, even if they are not visible. In short, the painting becomes transparent.

CM You seem to be calling the main lines of modern art history into question...

HO Really? And yet I have tried not to leave anything out, and it has not been an easy task. Expressionists, Symbolists and Surrealists, geometric or gestural abstraction... I identify the trends that run throughout the century. Not to mention the Realists who continued to exist in a solitary way after Manet (Schad, Morandi, Balthus, Hopper, Wyeth, Aillaud, etc.). In retrospect, I find that the fascinating corpus of modern art has not produced as much sublime as pre-modern painting, from Giotto to Cézanne, by way of Leonardo, Vélasquez, Rembrandt, Goya. It is a taboo opinion, because it is seen as reactionary, when in fact it is only lucid. And anyway, I don't see the problem in saying that the twentieth century was weaker in terms of painting, since it was so extraordinary in terms of cinema, music, typography, design, etc.

CÉZANNE VERSUS VAN GOGH

CM One of the most convincing moments in your art history is your comparison between one of Van Gogh's landscapes and one of Cézanne's. Rubbing a large part of your audience the wrong way, you claim that Cézanne's is better than Van Gogh's.

HO Everybody knows that Cézanne's touch was made up of small parallel lines with subtle, juxtaposed colours. Van Gogh's touch was also made up of parallel lines, a little thicker, a little coarser, I was almost tempted to say. And in my show, I present a detailed comparison between one of Van Gogh's landscapes (*Wheat Field with Cypresses*, 1889) and another by Cézanne (*Les Grands Arbres au Jas de Bouffan*, 1883). The Cézanne doesn't look like much, it's as mundane as you can get: it is a row of five trees, in front of which the ground is empty, and behind which there is not much to see either. When I zoom in on the Cézanne, we are surprised by the violence of the wind in the foliage, the incredible battle of light and dark greens that are punctuated by the blue touches of the sky, alternating between full and open spaces. We are astounded by the way in which the fir branches literally shear into the trunk of the neighbouring tree, whose trunk is not a brown cylinder, but itself composed of a mass of purples, reds,

yellows and browns. And the painting, which seems a little uniform from afar, begins to regain a stunning dynamism. I pan down into the thickets, those shapeless volumes that I adore, whose hollows and reliefs were rendered by Cézanne with a richness unequalled by any painter before him—even Poussin or Le Lorrain, who, for their part, rendered the drawing of each leaf, but not the complexity of the volume. And then my camera moves along the stumps in the foreground to reveal a whole botanical riot that makes up the border between the plain and the undergrowth. In ecology, this boundary between two ecosystems is called the *ecotone*, the space that separates the beach from the trail, the trail from the meadow, the meadow from the undergrowth. The plants that proliferate there benefit from the combined richness of the two fields, like the dandelions in Paris that grow between the cobblestones around a vacant lot. Cézanne knew nothing of the ecotone, he didn't even know what his little blue or salmon-coloured lines were depicting, but he really captured this disorder of weeds that separate the sunny meadow from the cooler ground that sleeps in the shade of trees. From this point of view, we can understand his famous phrase: 'I want to do Poussin again, from Nature.'

CM And Van Gogh?

HO So, to do justice to my comparison, I zoom in on Van Gogh's painting, and I call on the audience to witness the fact that a zoom on the Van Gogh shows the same thing but bigger, which makes sense, but brings nothing *more* to what we had already seen from afar. And I conclude: "It's graphic design, it's not great painting. It's good for... a mug! Whereas Cézanne is ugly, it's sad, it's rubbish on a mug." And everybody laughs. End of demonstration.

CM Comedy, a new ambition for art criticism?

HO Yes, I realised that comedy could be a form of expressing ideas like any other, in the same way as an essay or a tale. My comedy rarely strays into derision, even though that is sometimes the case. That is, I am not just doing stand-up, where a conference is embellished with by jokes and music. I'm not like Luchini, whose pedagogy of La Fontaine's *Fables* is remarkable but whose comic genius, consisting of imitating Johnny Hallyday for example, has nothing to do with La Fontaine—it's too easy! What makes people laugh about my long analysis of Picasso's *Le Taureau* (1946), a lithography in 11 states, the last of which reduces the face to a little ping pong ball, is the truth. It's Picasso's drawing that is funny or, if you pre-

fer, I reveal its comedy. I call it the laughter of truth, and that's not derision at all, it's much to the credit of the artist, on the contrary.

MONDRIAN VERSUS LEROY

CM But you easily make the audience laugh at the evocation of Mondrian's apparently repetitive work. Honestly, couldn't someone get the same effect by juxtaposing several paintings by Eugène Leroy, a painter you really like?

HO *Touché!* Yes, you could. Yes, it's very easy to make fun, and it almost always works. And if someone were to publicly mock Leroy's displays of mud and burnt toothpaste, it would annoy me. Yet I do the same with Mondrian, who you believe didn't repeat himself so much, and who I believe repeated himself to the extent that I wonder if he went a little mad, meditating for hours on the difference between a large white square next to a small blue square or a large blue square next to a small yellow square. So is Leroy repeating himself, or Mondrian, or both? For the general public, it's both, but for me, it's Mondrian, and I think the time has come to make fun of this impotent, blind and arid rigour. It is time to recognise that this was nothing more than elegance and design, and that Mondrian was a hundred times better when he was a half-Symbolist, half-Fauvist figurative painter, from 1907, or even at the beginning of his abstraction when he wrestled with the silhouette of a tree, around 1911, up to and including his first abstract works from 1913-15, whose light welled up as if filtering through a stained glass window.

VIRTUES OF THE SPOKEN WORD

CM The texts of your films were very scripted. What do you get out of the spoken word?

HO You get a real sense of the difference between the written and spoken word when you write an article or do an interview. In the heat of the interview, you sometimes find ways of saying things that you would never have come up with in front of your computer. Besides, the spoken word allows you to mix levels and registers. You can make philosophical asides, tell an anecdote, be comical, you can lose your audience over the course of a somewhat specialised argument and catch up afterwards. You can't do that in a documentary or in an article, which is more formatted. When you're speaking, you can make up the things you're talking about and which come off the top of your head. There is an added value to speaking live to an audience, you can get into the minds of the people who are listening to you, whereas

they'll switch off if you read them the best texts. There is something very sincere about the spoken word, something very convincing, above all.

CM As far as our own era is concerned, I get the impression that you always champion the same people: Leroy, naturally, Gilles Aillaud, Boisrond... That's not a lot of people called to Hector Obalk's honour roll... Anybody else?

HO At least I have remained faithful to Leroy, Aillaud, Pomié, Boisrond, Cognée! It must be said that there were not many people in France in the field of figurative painting, except those few, in the 1980s and 1990s which was my period. In 2000, I organised an exhibition, *Ce sont les pommes qui ont changé*, to honour all those years in which I supported all these painters as best I could, preaching in the desert, held in contempt by the art world as a whole.

These days, the situation has been reversed. There are only figurative painters in the fairs, and the avant-garde have become the object of a certain contempt on behalf of most intellectuals. In short, I feel that time has proven me right and I'm not about to start running with the crowd just because demagoguery has changed sides. Besides, the detestation of contemporary art has become rampant for all the wrong reasons: since the billionaires have made it an object of speculation, as if its financial value now enabled people to speak ill of it!

So, since I don't want to shoot the messenger of "contemporary art," I have started to defend painters again, who have suddenly become more numerous in the last fifteen years. My pantheon has therefore expanded to include Alexandre Lenoir's nudes, in the water or in the grass, to the cities and forests of Arthur Aillaud (the son of Gilles), Laurence Elbé's floating constellations and mountains and the *Fêtes* watercolours by Thomas Lévy-Lasne (whose excellent show *Les Apparences* made him the ambassador of French painting). I also like Damien Cadio's nocturnal animals and drawn seascapes, Mathieu Cherkit's half-cardboard, half-hyperrealistic interiors, and all the periods of Grégory Drefrenne. Just recently, I discovered the *Portraits mondains*, which are still a bit close to Vuillard, by Cyril Duret. Let's meet up in 20 years to see if I was right... if we are still of this world! ■

Translation: Juliet Powys

Toute l'histoire de la peinture en moins de deux heures at the Théâtre de l'Atelier and *Toute l'histoire de l'art moderne* at the Théâtre du 13^e Art, two Hector Obalk's shows in Paris, then on tour. Details on grandart.online.

JEAN-LUC GODARD LA MISE EN SCÈNE COMME MISE EN PAGE FILM DIRECTING AS PAGE LAYOUT

Dominique Paini

■ Au printemps 1964, les responsables du festival de Venise font part à Godard de leur déception de n'avoir pu accueillir *Bande à part* ni *le Mépris*, pour des raisons de dates de sortie et de conflits entre coproducteurs. Le goût du challenge du cinéaste et son attrait pour la commande, à la manière d'un cinéma de série hollywoodien, le pousse à relever le défi. Se tournant vers la Columbia qui avait signé antérieurement avec lui pour deux films, il présente trois sujets dont celui de *la Femme mariée* qui séduit la Columbia.

Godard décrit son film dans *le Monde* du 25 août 1964 : « J'ai fait un film d'entomologiste. J'ai considéré la femme comme je considérerais un instrument : d'un point de vue technique. Si vous voulez, mon film est un genre de prospectus sur la femme qui se compose de bras, de jambes, de ventre, de visage, de mains, de "je t'aime"... C'est une œuvre qui se prétend document sociologique, qui décrit un certain comportement sans se soucier de lui donner tort ou raison. Il est comme cela. » On ne saurait mieux dire l'ambition *graphique* fragmentante de Godard qui avait reçu une formation en graphisme à Genève, formation qui ne cessera de « revenir » sous de nombreux aspects : génériques, cartons écrits ou composés qui s'intercalent entre les plans des films « de fiction » comme dans les essais vidéographiques expérimentaux. Le film est une admirable expérimentation de ce qu'Aragon, en 1965, dans un texte célèbre des *Lettres françaises* consacré à *Pierrot le fou*, saura distinguer. Plutôt qu'un montage cinématographique, un « collage ». Collage de moments de vie étirés et de détails de corps humains agrandis dont les liens s'accomplissent dans une concaténation brutale, sans ponctuation d'aucune sorte qui adoucirait l'enchaînement des plans et des séquences.

ÉVIDENCE GRAPHIQUE

Le film est menacé d'interdiction de sortie par le ministre de l'information, Alain Peyrefitte, mais l'influence de Malraux et d'autres relations dans le cercle du Premier ministre Georges Pompidou, ainsi que quelques aménagements (*la Femme mariée* devient *Une femme mariée*) éloignent la menace. L'actrice principale, Macha Méril, est invitée à Matignon, en compagnie de Godard, pour une réception précédée par la projection du film. Présent, Alex Grall, patron des éditions Denoël et époux de Françoise Giroud, est conquis

par le film, il propose à Macha Méril de faire un livre. Godard donne sa bénédiction attentive en exigeant 50% des recettes de la vente. Depuis une table de montage classique, Macha Méril extrait des photogrammes qui seront ensuite « installés » au fil des pages d'un livre minimaliste de format carré. Peu de photogrammes offriraient une parfaite netteté et le livre conserve un effet de flou qui traduit leur extraction. Les textes sont des éléments des dialogues.

L'évidence graphique du film s'impose d'elle-même, remarque aujourd'hui Macha Méril. Le passage du défilement filmique à la composition et à l'impression du livre éclaire ce qui relevait d'emblée d'une *mise en page* plus que d'une mise en scène (les pages de magazines féminins reproduits dans le film ne sont pas étrangères à ce projet *éditorial*). Ce livre est probablement le geste originel d'une conception du collage cinématographique qui appartient en propre au style godardien et qui préfigure le transfert en 1999 du collage géant que sont les *Histoire(s) du cinéma* dans quatre volumes de la collection « blanche » de Gallimard. ■

In the spring of 1964, the organisers of the Venice Film Festival told Godard of their disappointment at not being able to show *Bande à part* or *Contempt*, owing to the release dates and conflicts between the coproducers. The filmmaker's fighting spirit and his taste for commissions, in the manner of Hollywood film series, compelled him to rise to the challenge. Turning to Columbia, who had previously signed for two of his films, he presented three subjects. One of them, *A Married Woman*, particularly appealed to the film studio.

Godard described his film in *Le Monde* on August 25th, 1964: "I made an entomologist's film. I considered the woman as I would consider an instrument: from a technical point of view. My film is a kind of pamphlet about the woman, if you will, who is made up of arms, legs, belly, face, hands, 'I love yous'... It is a work that claims to be a sociological document, that describes a certain behaviour without worrying about condemning or supporting it. That's how it is." There could be no better expression of Godard's particular and fragmenting *graphic* ambition. In various ways, the filmmaker repeatedly "revisited" his graphic design trai-

ning, which he had completed in Geneva: for the credits and the written or composed cards interposed between the shots of his "fiction" films, as in experimental videographic essays.

As Louis Aragon noted in a famous article devoted to *Pierrot le Fou*, published in *Lettres françaises* in 1965, the film was an admirable experiment in "collage" (as opposed to cinematic montage). A collage of stretched-out moments of life and enlarged details of human bodies, linked together by brutal concatenations, without any punctuation to soften the succession of shots and sequences.

GRAPHIC DEMONSTRABILITY

The Minister of Information, threatened to ban the release of the film, but this was circumvented thanks to the influence of André Malraux and other acquaintances in the circle of the Prime Minister Georges Pompidou, together with some concessions (*The Married Woman*, became *A Married Woman*). The lead actress, Macha Méril, was invited to Matignon with Godard for a reception preceded by the screening of the film. Alex Grall, the head of the Éditions Denoël and the husband of Françoise Giroud, was also in attendance. Seduced by the film, he approached Macha Méril with the idea of making a book. Godard gave his cautious blessing, whilst demanding 50% of the sales revenue. Using a classic editing device, Macha Méril extracted photograms which were then "installed" throughout the pages of an austere and minimalist square-format book. Few of the photograms offered a perfect sharpness, and the book retains a blurred effect which reflects their extraction. The texts are composed of elements of the dialogues.

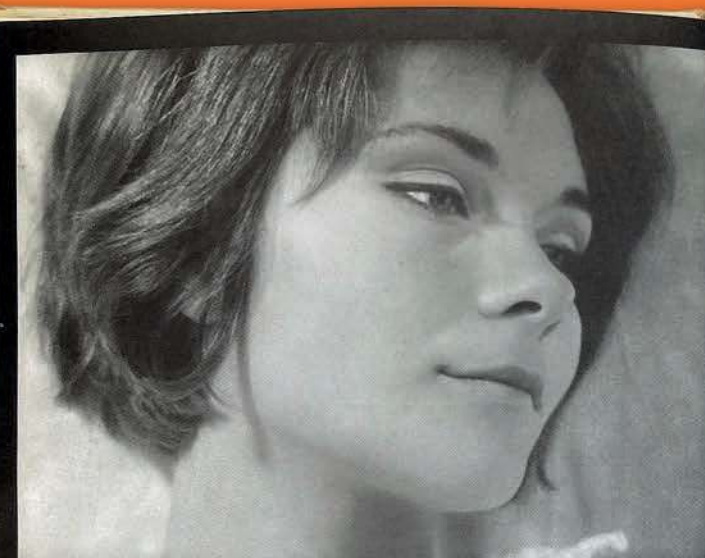
The film's graphic demonstrability is self-evident, as Macha Méril notes today. The transition from the filmic projection to the writing and printing of the book shed light on what was, from the outset, more of a *layout* than a dramatisation (the pages of women's magazines reproduced in the film are not unrelated to this *editorial* project). This book was presumably the original gesture of a conception of cinematographic collage specific to the Godardian style, foreshadowing the transfer of the giant collage that are the *Histoire(s) du cinéma* into four volumes of Gallimard's "Collection Blanche." ■

Translation: Juliet Powys

Qui peut dire où vont les fleurs du temps qui passe?



Je l'aime.



L'amour.
D'une infinie tristesse.
L'amour c'est comme un jour
Ça s'en va, ça s'en va l'amour.

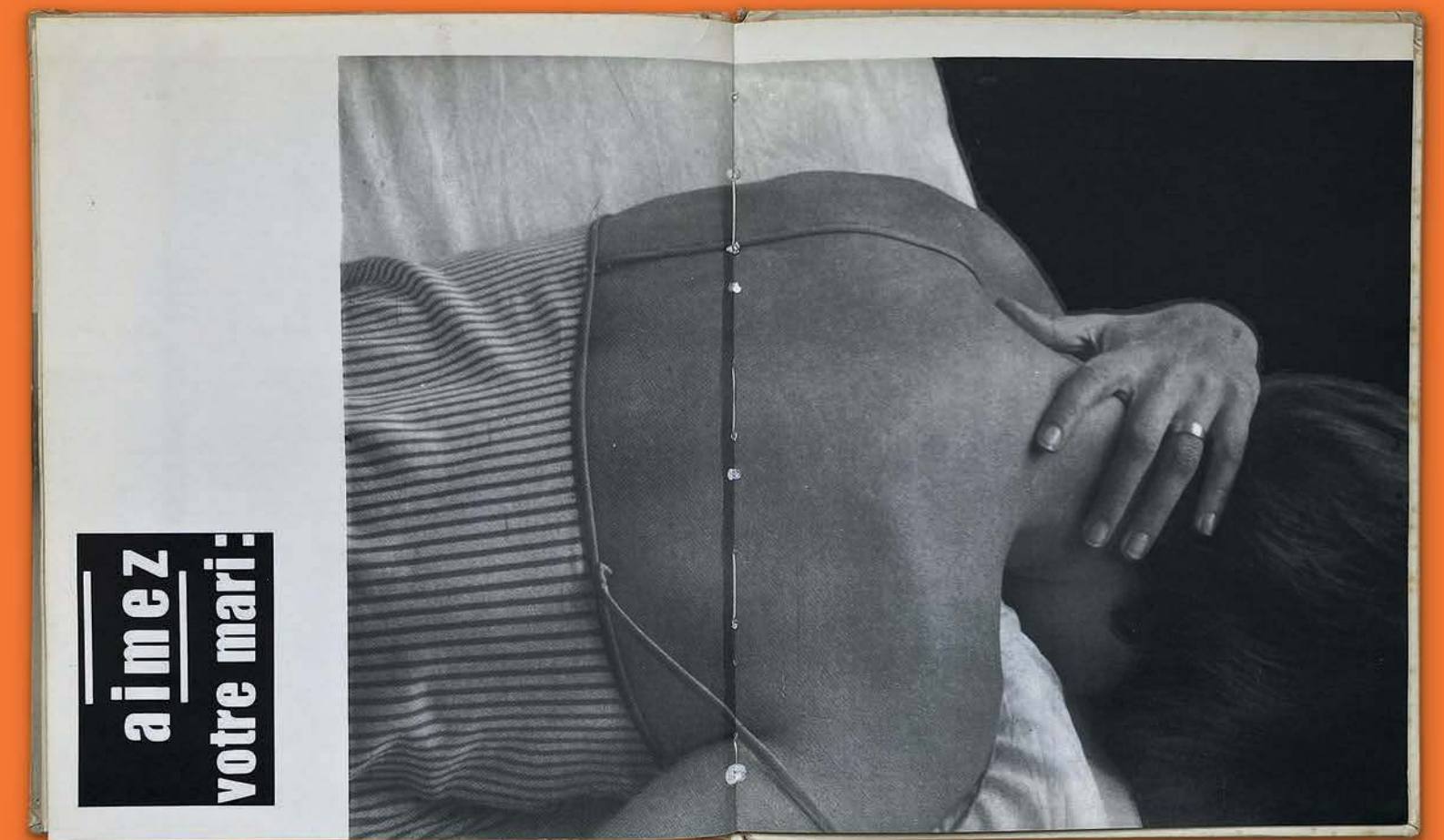
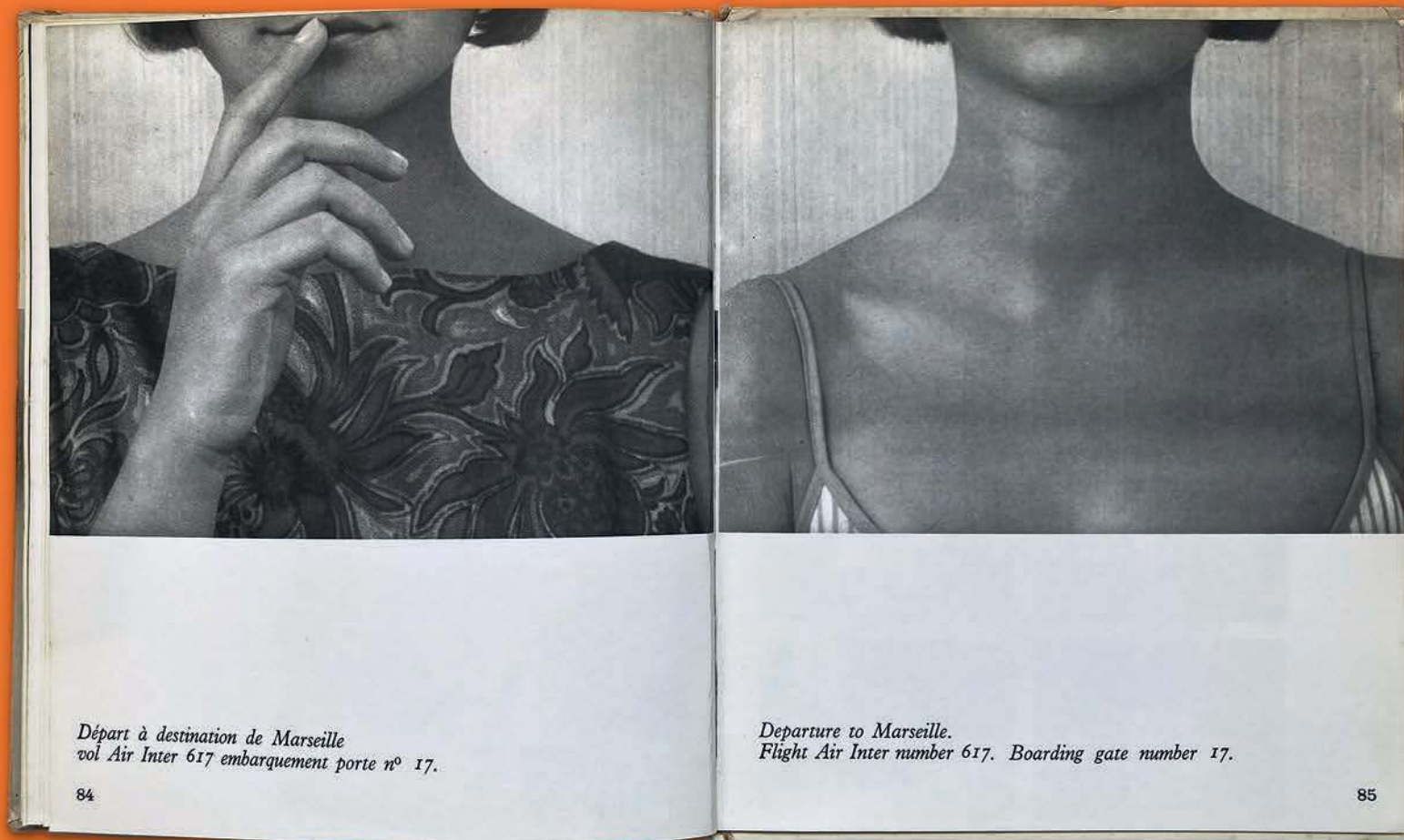
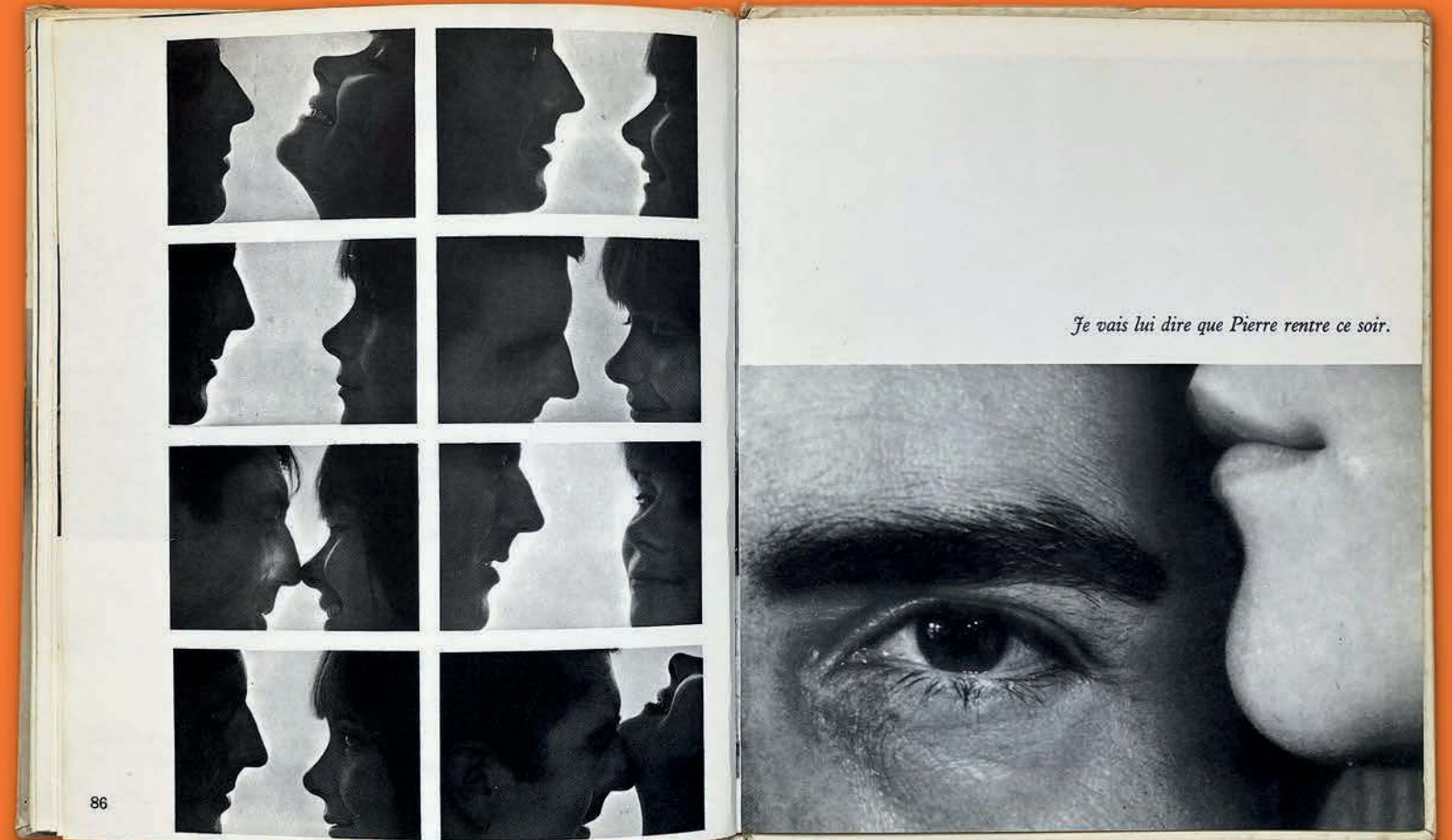
D'une infinie tendresse
L'amour c'est comme un jour
Ça revient, ça revient l'amour.



Je vais téléphoner
à Jeannette au journal
pour dire
que je vais directement
au rendez-vous des mannequins
à la piscine
sans passer au bureau.

Ma bonne, Madame Céline.
Elle ne veut pas
que je l'appelle par son prénom.





PHARES

LES PHARES DE BAUDELAIRE ÉTAIENT DES PEINTRES. ARTPRESS, REVUE D'ART, S'EST SOUVENT CHOISI DES PHARES CHEZ LES ÉCRIVAINS ET QUELQUES METTEURS EN SCÈNE. CERTAINS APPARTIENNENT À L'HISTOIRE, D'AUTRES SONT OU ONT ÉTÉ NOS CONTEMPORAINS. PIERRE GUYOTAT ÉTAIT UN AMI. AUJOURD'HUI, GIORGIO AGAMBEN ALLUME UNE « PETITE LUMIÈRE » DANS LA NUIT.

QUE RESTE-T-IL À SAUVER ?

Jacques Henric

Dans son texte, *Paradoxes et préjugés*, consacré à Marcel Proust dans ce numéro anniversaire, Philippe Forest propose ce rapprochement totalement inattendu, mais propre à donner une idée de ce qu'est le temps : naissance d'*artpress* en 1972, nous sommes en 2022, la revue a donc cinquante ans ; or, il s'est écoulé exactement cinquante ans entre le moment où Proust en 1922, avant de mourir, apportait les dernières corrections à son grand œuvre *À la recherche du temps perdu* et la parution du premier numéro d'*artpress*.

Quelle a été la présence de la littérature dans *artpress* au cours de ces cinquante années écoulées ? Pour l'évoquer, faisons un rapide survol des visages d'écrivains ayant illustré nos couvertures : Artaud, Céline, Burroughs, Pasolini, Barthes, Sollers, Duras, Beckett, Claudel, Breton, Lacan, Quignard, Genet, Robbe-Grillet, Denis Roche, Guyotat, et relevons quelques noms d'écrivains et de philosophes présents par leurs écrits ou entretiens : Kundera, Lévinas, Badiou, Klossowski, Dumézil, Calaferte, Ginsberg, Tabucchi, Sloterdijk, Daney, Olender, Lévy, Didi-Huberman, Rancière, Handke, Fleischer, Pleynet, Guibert, Forest, Girard, Morin, Rosset, Marin, Simon, Jullien, Ginzburg, Serres, Damisch, Schefer... Sans oublier les écrivains de la revue *Tel quel* qui participèrent à la vie d'*artpress*. Ces noms cités afin de corriger une image d'*artpress* longtemps propagée par nos adversaires, à savoir celle d'une revue dogmatique, intolérante, attachée à la défense des seules avant-gardes, voire nourrissant en son sein une bande de trublions ayant, après Dada, le surréalisme, le Nouveau Roman, répandu la terreur dans le monde des Lettres.

Et aujourd'hui, qu'en est-il de notre regard sur la création littéraire ? Pour donner un sens à ce 505^e numéro, nous avons choisi de mettre en lumière les œuvres d'écrivains qui ont su percevoir les ténèbres de notre époque, pour, selon les mots du poète Ossip Mandelstam, cité par l'un d'eux, « donner un commencement au monde nouveau ».

Les raisons de nos choix ? Pourquoi Giorgio Agamben, Franz Kafka, Marcel Proust, Pierre Guyotat, Georges Perec, Enrique Vila-Matas ? Et, dans un autre registre, Bob Wilson et Tadeusz Kantor ?



Couverture du *artpress* Spécial littérature, n°10, été 1977

Agamben. Tout simplement parce qu'il est à nos yeux le philosophe de notre temps le plus singulier, le plus profond, le plus dérangeant (il est significatif que désormais dans la grande presse italienne son nom même soit interdit. Comment ne pas penser à Pasolini, dont il fut proche, qui suscita en son temps une même hostilité du milieu littéraire, politique, journalistique ?) ; parce que sa critique du biopouvoir, de « l'état d'exception », et sa mise en cause des États dans leur gestion calamiteuse de la récente pandémie, l'ont amené à mettre en lumière les atteintes gravissimes portées aux fondements de nos démocraties. Nous publions avec son accord le superbe texte de lui récemment traduit en français, *Les Sept Parties de la nuit*.

Proust. Parce qu'il permet à Philippe Forest de revenir sur le thème du Bien et du Mal, mais en retournant et amplifiant ses enjeux et, ce faisant, de s'interroger sur le destin du roman.

Kafka. Parce qu'il est l'écrivain qui a plus que tout autre, comme le rappelle Richard Millet, mis au jour « la monstruosité du monde ».

Guyotat. Parce qu'une relecture de l'ensemble de son œuvre, et la parution de textes inédits, le font apparaître comme le « grand poète » de notre temps ; parce qu'il fut, jusqu'à sa mort, de l'aventure d'*artpress*.

Perec et Vila-Matas. Parce que deux écrivains présentant d'étranges affinités entre eux. Georges Perec, parce que cet auteur de romans inclassables a dit, sans la dire mais pour mieux la dire, de quelle monstruosité le 20^e siècle s'est rendu coupable. Enrique Vila-Matas, le grand romancier barcelonais, parce qu'il sait suggérer sur le mode d'un insolite humour l'importance qu'ont eue pour lui les livres et la personnalité de Perec, et pour avoir, lui aussi, été présent dans *artpress* – par des textes, le long entretien, et la complicité qu'il eut avec Jean-Yves Jouannais.

Bob Wilson et Tadeusz Kantor. Parce que ces « héros singuliers », selon les mots de Georges Banu, ont, dans une époque dominée par la création collective, révolutionné une scène théâtrale qu'*artpress* a suivie depuis ses débuts.

LES SEPT PARTIES DE LA NUIT PAR GIORGIO AGAMBEN

Il y a sept parties de la nuit : les Vêpres, le crépuscule, la contrition, l'intempestif, le chant du coq, les matines et le dilucule.

Isidore de Séville, Étymologies

I. VÊPRES

Les vêpres sont ainsi appelées de l'étoile occidentale, qui suit immédiatement le coucher du soleil et précède l'obscurité qui suit.

Les vêpres sont le coucher de soleil de l'Occident, qui est annoncé depuis plus d'un siècle et qui est donc maintenant définitivement accompli. Nous sommes donc dans l'obscurité qui suit le coucher du soleil, dont le crépuscule est la première figure. Il est remarquable que depuis que Spengler (1) a établi son diagnostic irréfragable, pas un seul lecteur intelligent n'en ait contesté la validité. Le sentiment que l'Occident était mûr pour le coucher du soleil était alors comme aujourd'hui un sentiment répandu, même si, alors comme aujourd'hui, nous prétendons que tout continue comme avant. Penser la fin, et même être capable de la représenter, est en effet une tâche difficile, pour laquelle nous manquons de termes adéquats. Les anciens et les chrétiens des premiers siècles, qui s'attendaient à une fin du monde imminente, bien qu'incalculable, ont imaginé une catastrophe sans précédent, après laquelle un monde nouveau – un nouveau ciel et une nouvelle terre – commencerait. Le fait est que penser la fin comme un événement ponctuel, après lequel tout – même le temps – cesserait, offre si peu à la pensée, que nous préférons imaginer sans nous en rendre compte une sorte de temps supplémentaire, dans lequel nous – qui nous le représentons – ne sommes pas là. Spengler, quant à lui, envisageait une morphologie de l'histoire, dans laquelle les civilisations et, dans le cas exemplaire, l'Occident, dont la disparition coïnciderait « avec une phase de l'histoire s'étendant sur plusieurs siècles et dont nous vivons actuellement le début ». L'hypothèse que je voudrais suggérer est que l'Occident inclut le coucher du soleil non seulement dans son nom, mais aussi dans sa structure même – qu'il est, c'est-à-dire, du début à la fin, une civilisation vespérale.

Les vêpres, l'étoile de l'Occident, continuent de briller tout au long de la nuit que nous croyons traverser et dans laquelle nous vivons plutôt ; le coucher du soleil – être à la fin à tout moment – est la condition normale de l'homme occidental. C'est pourquoi sa nuit n'attend ni le dilucule ni l'aube. Mais le coucher de soleil, cette crise sans fin qu'il poursuit et utilise comme une arme fatale qu'il tente par tous les moyens de dominer, lui échappe et finira par se retourner, comme elle le fait déjà, contre lui. La sécurité est devenue son mot d'ordre car l'Occident ne se sent plus en sécurité depuis longtemps.



Giorgio Agamben. Venise, 2001. (© Ulf Andersen/Getty Images)

II. LE CRÉPUSCULE

Le crépuscule est une lumière douteuse. Creperum signifie en fait « être dans le doute », c'est-à-dire entre la lumière et les ténèbres.

Isidore copie un passage du traité de Varro sur la langue latine, où l'on peut lire que « les choses que l'on dit être des *creperae* sont douteuses, tout comme au crépuscule on ne sait pas si c'est encore le jour ou déjà la nuit ». Nous sommes depuis longtemps dans le crépuscule, nous sommes depuis longtemps incapables de faire la différence entre la lumière et les ténèbres, c'est-à-dire entre la vérité et le mensonge. Car ceux qui ne savent plus où ils en sont, ceux qui sont dans le doute entre le jour et la nuit ne savent même plus ce qui est vrai et ce qui est faux, et c'est ce doute qu'il faut entretenir à tout prix dans les esprits et les âmes. En ce sens, le crépuscule est devenu un paradigme de gouvernement, peut-être le plus efficace, qui mobilise l'appareil des médias et de l'industrie culturelle à son service. Ainsi, une société entière vit dans le crépuscule, dans le doute sur la lumière et l'obscurité, sur le vrai et le faux – jusqu'à ce que le doute lui-même se consume et disparaisse et qu'un mensonge répété à tel point qu'on ne peut plus le distinguer de la vérité établisse sa domination désespérée dans tous les domaines et dans tous les ordres. Mais une vie qui s'obscurcit dans le mensonge et se ment constamment à elle-même détruit ses propres conditions de survie, n'est plus capable de percevoir la lumière, pas même la « faible lueur » d'une allumette frottée dans la nuit. Même ceux qui pensaient régner sur le crépuscule ne savent plus ce qui est vrai et ce qui est faux, où sont les ténèbres et où est la lumière ; et même si quelqu'un persiste à témoigner de la lumière, de cette lumière qui est la vie même des hommes, ils ne peuvent l'écouter. Et si le mensonge devenu absolu est cette condition dans laquelle l'espoir n'est plus possible, notre temps vespéral et crépusculaire est à tous égards désespéré.

III. CONTRITION

« Conticinium », c'est quand tout le monde est silencieux. Contiscere signifie en fait « se taire ».

Pourquoi avez-vous gardé le silence ? Que les temps étaient sombres, que le crépuscule régnait partout, ne suffit pas à vous justifier. Pourquoi avez-vous gardé le silence ? Même si vous ne pouviez plus distinguer la lumière de l'obscurité, vous auriez dû au moins le dire, vous auriez dû au moins crier dans le crépuscule, à l'heure incertaine entre le chien et le loup. Le vôtre n'était pas le silence de celui qui sait qu'il ne peut pas être entendu, de celui qui, dans le mensonge universel, a quelque chose à dire et qui, par conséquent, s'avance et se tait. Le vôtre était le silence complice de ceux qui se taisent dans la nuit parce que c'est ce que tout le monde fait. « C'est vrai », direz-vous, « c'était injuste, mais je me suis tu parce que tout le monde se taisait. » Pourtant le mensonge a parlé et tu l'as écouté. Et votre silence a également couvert la voix de ceux qui ont pourtant essayé de parler, de sortir la troisième partie de la nuit de son mutisme.

IV. INTEMPESTIF

L'intempestif est un moment de la nuit qui se tient au milieu et qui est inopérant, quand aucune action n'est possible et que toutes choses sont assoupies dans le sommeil. Car le temps n'est pas intelligible en lui-même, mais seulement à travers les actions des hommes. Le milieu de la nuit manque d'action. Intemporelle est la nuit inactive, presque intemporelle, c'est-à-dire sans l'action par laquelle le temps est connu ; c'est pourquoi on dit : « tu es venu à contretemps ».

Le temps que nous mesurons si soigneusement n'existe pas en soi, il devient connaissable, il devient quelque chose que nous ne pouvons avoir que par nos actions. Si toute action est suspendue, si plus rien ne doit se passer, alors nous n'avons plus de temps, consignés dans la fausse immobilité d'un sommeil sans rêves ni gestes. Nous n'avons plus le temps, car dans la nuit dans laquelle nous sommes plongés, le temps nous est devenu inconnaissable, et les puissances du monde nous maintiennent par tous les moyens dans cette nuit intempestive, « presque sans temps, c'est-à-dire sans l'action par laquelle le temps est connu ». « Presque » intemporel, car le temps linéaire abstrait – le temps chronologique qui se dévore lui-même – est effectivement présent, mais par définition nous ne pouvons pas l'avoir. C'est pourquoi nous devons construire des musées dans lesquels nous pouvons mettre le passé et, comme c'est de plus en plus le cas aujourd'hui, même le présent. Ce qui manque, c'est le *kairos*, que les anciens représentaient comme un jeune ailé courant en équilibre sur une sphère, sa nuque chauve ne laissant aucune prise à ceux qui tentent de l'attraper sur son passage. Il a une mèche épaisse sur le front et tient un rasoir dans sa main. Saisir l'instant n'est possible que pour la personne qui se dresse soudain devant lui, qui, d'un geste décisif, le saisit par l'avant-bras et arrête sa course irréaliste. Ce geste est une pensée, dont le but est de saisir dans la nuit le temps qui manque. Son geste est intempestif, car il arrête et interrompt à chaque fois le cours du temps. D'où la conclusion inattendue : « Vous êtes venus de manière intempestive (*intempestivum venisti*) ». En retournant l'intempestivité contre elle-même, la pensée arrête et surprend le temps dans la nuit « presque intemporelle. » Et ce geste de la pensée, tranchant comme un rasoir, est l'action politique primordiale, qui ouvre la possibilité de toutes les actions au moment même où, au milieu de la nuit, toute action semblait impossible.

V. GALLICINIUM OU CHANT DU COQ

« Gallicinium » est appelé ainsi parce que les coqs annoncent la lumière.

Le chant du coq n'annonce pas l'aube. Le sien – si vous écoutez bien – est le cri douloureux de celui qui veille dans la nuit et qui, jusqu'au dernier moment, ne sait pas si le jour viendra. C'est pourquoi son chant – ou plutôt son cri – s'adresse précisément à nous, qui comme lui veillons dans l'obscurité et comme lui demandons : « Où est la nuit ? » Le cri du coq n'est, comme le nôtre, qu'une sonde lancée dans l'obscurité, non pas pour en mesurer les profondeurs – ce serait impossible – mais pour soutenir et presque calibrer notre éveil, dont nous ignorons la durée. Et en cela, il y a quelque chose comme une petite lumière, une étincelle dans l'obscurité.

VI. MATINES

Matines se situe entre la disparition de l'obscurité et la venue de l'aube. On l'appelle matines parce que c'est l'heure du « matin naissant ».

Entre l'obscurité et la lumière. Comme les vêpres étaient entre la lumière et l'obscurité. *Inchoante mane*, le matin naissant : *mane* est le neutre de l'adjectif *manis*, qui signifie « bon » et qui, appliqué au temps, signifie « tôt ». Le matin est par excellence « la bonne heure », tout comme les Grecs appelaient la première lumière « bonne » (*phos agathos*). La maturité est ce qui se passe au bon moment et *Matuta*, la déesse du matin, était pour les Latins par excellence la bonne déesse. *Matutino* est la pensée dans sa naissance, avant qu'elle ne se fige dans la ronde des formules et des mots d'ordre. Il vaut mieux ne pas être pressé le matin, s'attarder à la bonne heure, lui donner tout le temps dont elle a besoin. C'est pourquoi tout dans notre monde conspire à raccourcir la bonne heure et à supprimer le temps du réveil. Parce que le réveil est le moment de la pensée, qui oscille entre l'obscurité et la lumière, entre le rêve et la raison. Et l'on essaie par tous les moyens d'éloigner le temps de la pensée – de l'éveil – de sorte qu'aujourd'hui beaucoup sont éveillés, mais pas réveillés, brillants, mais pas lucides. En un mot : prêts à servir.

VII. DILUCULE

« Dilucule », presque petite lumière du jour naissante. C'est l'aube, qui précède le jour ».

Cette « petite lumière », nous ne pouvons que l'imaginer pour l'instant. Le *diluculus*, l'aurore, c'est l'imagination qui accompagne toujours la pensée et l'empêche de désespérer même dans les moments les plus barbares et les plus sombres. Non pas parce que « de nombreuses aurores doivent encore briller », mais parce que nous n'attendons plus aucune aurore. Complies, complètes, est la dernière heure canonique, et pour nous chaque heure est complies, est la dernière heure. En elle, les sept parties de la nuit coïncident, elles sont en vérité une seule heure. Et celui pour qui chaque instant est le dernier ne peut pas être capturé dans les appareils du pouvoir, qui ont toujours besoin d'assumer un avenir. Le futur est le temps du pouvoir, *compieta* – la dernière heure, la bonne – est le temps de la pensée.

16 septembre 2022

Traduit de l'italien par Albert Gauvin

¹ Ndlr : Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle* [1918-1922], Gallimard, « Tel », 2021.

AVEC MARCEL PROUST PARADOXES ET PRÉJUGÉS

Philippe Forest

Marcel Proust

Essais

Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2064 p., 69 euros

Pedro Corrêa Do Lago

Marcel Proust. Une vie de lettres et d'images

Gallimard, 288 p., 35 euros

La parution simultanée des *Essais* de Marcel Proust et de l'ouvrage *Marcel Proust. Une vie de lettres et d'images* – illustré par quatre-cent-cinquante documents, inédits pour la plupart – célèbre le centenaire de la mort d'un des écrivains majeurs du 20^e siècle.

■ Cinquante ans ont passé, nous dit-on, depuis la parution du premier numéro d'*artpress*. C'était donc en 1972. À cette date, autant (ou : aussi peu) de temps, cinquante années également, s'était écoulé depuis ces jours (ces nuits plutôt) de 1922 au cours desquels, sur le point de disparaître, Marcel Proust apportait ses dernières corrections au monument toujours en cours de publication et destiné à demeurer à l'état de *work in progress* d'À la recherche du temps perdu.

1972, c'était hier. Il a suffi d'un claquement de doigts, d'un battement de cils pour qu'un demi-siècle passe. 1922, à l'époque, appartenait déjà à l'autrefois d'une ère si ancienne qu'elle semblait depuis toujours révolue et, maintenant, *a fortiori*, tout cela a l'air d'appartenir à un passé si lointain et si légendaire que nous ne conservons plus d'autre lien avec lui qu'imaginaire. Il en va ainsi, banalement, du temps juchant, comme on le lit aux dernières lignes du *Temps retrouvé*, chacun d'entre nous, à supposer qu'il ait assez vécu, sur de « vivantes échasses » du haut desquelles il aperçoit le spectacle énorme et mobile de ce qui sous ses yeux se perd ou persiste : « J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, écrit Proust, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années. » Chacun pourrait en dire autant.

Tout bouge et rien ne change. Les modes s'en vont et reviennent. Un même et incessant chassé-croisé gouverne le mouvement par lequel s'échangent les positions et se confon-

dent les opinions. Aussi fidèle que l'on ait fondamentalement été à ce que l'on croyait, avec les années, usant du droit que Baudelaire revendiquait de se contredire et de s'en aller, on n'a pas manqué de changer plusieurs fois d'avis, de troquer un point de vue contre un autre qui lui était pourtant opposé, ralliant un parti puis le parti adverse, se voulant tantôt le champion d'un camp et tantôt celui du camp d'en face. Il faut bien le reconnaître.

Ce fut peut-être par inconséquence ou par inconscience, par inconstance et parce que, comme l'on sait, *l'Ecclésiaste* le dit, tout n'est jamais que vanité et poursuite du vent. Mais peut-être, après tout, y avait-il une logique dans tout cela. Proust, dans *les Plaisirs et les Jours*, propose une explication. « Les paradoxes d'aujourd'hui sont les préjugés de demain, puisque les plus épais et les plus déplaisants préjugés d'aujourd'hui eurent un instant de nouveauté où la mode leur prêta sa grâce fragile. » Proust vise ici les femmes et la futilité qu'il leur prête. Leur préjugé consiste, ajoute-t-il, à se croire délivrées de tous les préjugés. Elles « s'en parent comme d'une fleur délicate et un peu étrange ». C'est ainsi que « les femmes, loin d'être les oracles des modes de l'esprit, en sont plutôt les perroquets attardés ». Mais comme elles, femme ou homme, on imite et on invente. Imitant en inventant. Inventant en imitant. Répétant et reprenant. Croyant prendre un paradoxe d'avance lorsque l'on n'a jamais qu'un préjugé de retard. Ou l'inverse. Puisque cela revient au même.

« RÉÉCRIRE AU BIEN » ?

En 1972, l'époque était encore à l'avant-garde, l'idée était entendue, qui voulait que la littérature ne vaille qu'en raison de la parole critique qu'elle opposait au monde, de sa dimension transgressive qui lui faisait partie liée avec le Mal au sens de Sade, Baudelaire et Bataille. Aussi perplexe que fût la position qu'il exprimait dans *le Ruban au cou d'Olympia*, Leiris en convenait encore lorsqu'avec nostalgie, se rappelant sa lointaine jeunesse surréaliste, cinquante ans après, lui aussi, il évoquait et invoquait « le démon moderne de la négation » – négation en dehors de laquelle l'auteur de

la Règle du jeu ne concevait guère qu'il y eût de signification et de salut pour l'art.

Le moins que l'on puisse dire est que tout a bien changé depuis. Un préjugé a pris la place d'un autre – de sorte que le plus ancien de ces préjugés reprend les airs de paradoxe qu'il avait perdus. Car tout le monde s'accorde désormais à dire de la littérature qu'elle se tient du côté du Bien. Jusqu'aux écrivains d'aujourd'hui qui ont pourtant construit leur carrière en spéculant avec habileté et succès sur la sulfureuse réputation dont ils se prévalaient scandaleusement. Ainsi Michel Houellebecq se réclamant maintenant du Bien, s'en proclamant le porte-parole et endossant avec quelque opportunisme et un certain sens de l'à-propos le rôle nouveau de maître à vivre et à penser. Dans l'une de ses chroniques récentes (*artpress* n°499), rendant-compte de l'accueil réservé à *Anéantir*, Jacques Henric a justement dit ce qu'il convenait d'en penser. Ce n'est pas la première fois que l'on assiste à un pareil retournement. Dans ses *Poésies*, Isidore Ducasse « réécrit au Bien » – selon la formule d'Aragon – le Mal que, sous le nom de Lautréamont, il exaltait précédemment dans ses *Chants de Maldoror*. Mais nul ne sait très bien quelle valeur attribuer, dans un tel cas, à un pareil paradoxe qui semble rétablir le prestige même du vieux préjugé pour lequel il parle. Chaque écrivain, à son tour et selon sa manière, s'en vient mettre tout *sens* dessus dessous. Au reste, le Mal ne vaut que s'il passe, aux yeux de celui qui le sert, pour un Bien supérieur. C'est pourquoi l'anti-morale dont se réclamait le romantisme, les auteurs qui l'illustrent, de Baudelaire à Bataille, peuvent à bon droit le défendre au nom de l'« hyper-morale » dont ils se proclament pareillement les hérauts. Chaque position prise peut s'entendre selon les termes mêmes de celle à laquelle elle s'oppose pourtant.

Mais le Bien pour lequel parle désormais platement notre présent s'embarrasse de moins de subtilité. Très simplement, très brutalement, il plaide en faveur d'un consensus qui, réconciliant la littérature avec la société, la lui soumettrait, considérant comme naturel qu'il faille à chacun d'entre nous prendre position en faveur des valeurs dont notre monde pro-



Marcel Proust. (DR)

de réduire le « moi profond » au « moi social » et, expliquant l'œuvre littéraire par la personnalité de l'écrivain (ses qualités, ses défauts, ses histoires de cul et de cœur, ses soucis de statut ou ses problèmes d'argent, etc.), d'ignorer que le roman ne se rapporte jamais au jugement moral que l'on porte sur son auteur. Car, quoique Proust n'insiste pas sur ce point, la question est bien là aussi. Si Sainte-Beuve se trompe – et il se trompe – sur le compte de Flaubert et de Baudelaire, c'est précisément en ceci qu'il déplore que le romancier et le poète n'aient pas parlé comme ils l'auraient dû en faveur du Bien – en faveur de l'idée que la société s'en fait. « Dernier symptôme d'une génération malade », l'auteur des *Fleurs du mal*, déclare Sainte-Beuve, n'a pas laissé assez de place dans ses vers à l'« ange » qui, fugitivement, y apparaît. « Le bien est trop absent » dans *Madame Bovary* : « L'office de l'art, s'indigne encore Sainte-Beuve, est-il de ne vouloir pas consoler, de ne vouloir admettre aucun élément de clémence et de douceur, sous couleur d'être plus vrai ? » Serviable, le critique suggère au romancier de raconter l'histoire d'une héroïne plus positive que celle qu'il a choisie : « une bienfaitrice active », je n'invente rien, « elle apprenait à lire et enseignait la culture morale aux enfants des villageois ». Disons, en transposant, l'édifiante militante de la première venue des causes associatives que célèbre l'« Empire du Bien » sur lequel ironisait déjà, il y a un demi-siècle, Philippe Muray dans les pages de ce magazine. Sujet, en effet, bien meilleur et qui, sur la seule foi d'un semblable « pitch », vaudra tous les prix littéraires et l'accès à tous les plateaux télévisés à son auteur...

Plus personne ne lit Sainte-Beuve. Mais peu importe puisque, sous d'autres noms que celui qu'il portait, il a gagné la partie. Le paradoxe pour lequel parlait Proust – et avec lui, Baudelaire et Flaubert –, retrouve du coup la valeur de vérité subversive qu'il possédait autrefois, en 1972 ou en 1922. D'ailleurs, il ne l'avait jamais perdue. Car le propre de la littérature, toujours, est de parler contre l'opinion et de ne jamais se soumettre à l'idée du Bien auquel on souhaiterait que, s'agenouillant, elle serve. ■

qui veut que l'auteur et le lecteur y jouent l'un pour l'autre les rôles du malade et du garde-malade. Plus aucun livre n'y a droit de cité qui ne souscrive aux formes de la « feel-good littérature » et ne se soumette à l'esthétique du « happy ending » commercialement et idéologiquement imposée par l'industrie planétaire du divertissement.

CONTRE SAINTE-BEUVE

Tout est toujours à reprendre à partir de rien et en tournant le dos aux idées reçues dans la leçon desquelles, tantôt au nom du Bien, tantôt au nom du Mal, on nous a toujours enseigné ce que la littérature doit être. C'est ce que fit Proust, comme on sait, réglant son compte au 19^e siècle en la personne du vieux maître qu'il se choisit pour adversaire. Son roman sort de l'essai auquel il renonça et dans lequel il entendait réfuter la méthode de Sainte-Beuve. Il lui reproche principalement

FRANZ KAFKA AUTO PORTRAIT SECRET

Richard Millet

Franz Kafka

Journaux et lettres, 1897-1914

Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1632 p., 73 euros

Journaux et lettres, 1914-1924

Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1824 p., 75 euros

Viennent de paraître deux volumes de Journaux et lettres de Franz Kafka à la Bibliothèque de la Pléiade. Ce vaste corpus de textes autobiographiques nous rend à la fois l'écrivain plus proche et paradoxalement plus mystérieux.

■ Nous avons lu *le Procès*, *le Château*, *l'Amérique*, *la Métamorphose*, *la Colonie pénitentiaire*, *le Verdict*, grands romans et récits courts sans lesquels nous ne serions pas tout à fait ce que nous sommes, nous autres Européens, et qui ont imposé, parfois jusqu'au cliché, l'adjectif « kafkaïen » comme synonyme de l'« absurde » et de la condition de l'homme devant la loi – de quoi l'adjectif « courtelinesque » serait la variante administrative. De Kafka, nous connaissons aussi le Journal et les lettres, celles qu'il a écrites à Milena Pollak, à Ottila, sa sœur préférée, et le massif des lettres à Felice Bauer, avec qui Kafka se fiance à deux reprises avant de renoncer au mariage.

Ces textes, nous les avons découverts et pratiqués dans les traductions initiatrices d'Alexandre Vialatte et de Marthe Robert; celle-ci auteur d'un remarquable essai, *Seul, comme Franz Kafka*, qui interroge la singularité de Kafka devant le judaïsme et la littérature. Interrogation qu'ont aussi menée Walter Benjamin dans son refus d'un Kafka « théologique », Blanchot pour la « fidélité » de Kafka à l'« exigence de l'œuvre » (*De Kafka à Kafka*), Canetti pour les lettres à Felice (*l'Autre procès*), Deleuze et Guattari pour la question de la littérature « mineure » et de l'« extraterritorialité » (*Kafka*): littérature qui s'écrit non pas forcément dans une « petite » langue, mais en faisant « bégayer » une « grande » – en



Franz Kafka. (DR)

tres. On ne lit donc pas ce Journal pour y contempler les « coulisses » d'une œuvre et les « secrets » d'une existence. Là-dessus, les lettres nous renseignent, parfois à satiété, tout comme les *Conversations avec Kafka* de Gustav Janouch, qu'on regrette de ne pas trouver ici, fût-ce en appendice, et qui sont un peu à Kafka ce que les *Lettres à un jeune poète* sont à Rilke, ou à Robert Walser les *Promenades* relatées par Carl Seelig. Nul voyeurisme ici, mais une expérience qui nous place devant un homme dont l'existence tout entière est un hommage à la littérature, dit Lefebvre; hommage dont témoignent maints passages, tel celui-ci: « Je déteste tout ce qui ne se rapporte pas à la littérature... » (21 août 1913); à quoi il faut ajouter la célèbre formule de la lettre du 27 janvier 1904 à Oskar Pollack, dont je cite le contexte: « Mais nous avons besoin de livres qui ont sur nous l'effet d'un malheur qui nous fait beaucoup souffrir, comme la mort de quelqu'un que nous aimions davantage que nous, comme si nous étions rejetés dans les forêts, loin des hommes, comme un suicide, un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous. »

UNE FORME DE PRIÈRE

La littérature n'est donc ni un divertissement ni un exercice esthétique teinté d'une vague sagesse judaïque (« Qu'ai-je en commun avec les Juifs? C'est à peine si j'ai quelque chose de commun avec moi-même », écrit-il en 1914), mais « une forme de la prière », et un cheminement vers la vérité. Pour ce contemporain de Musil, Broch, Wittgenstein, Joyce, Pessoa et Bernanos, pour ce lecteur de Kierkegaard, Grillparzer, Dostoïevski et Kleist, et dont Flaubert était le « patron », écrire se confond avec le fait même de vivre. De là le vertige à quoi nous ouvrent bien des notations du Journal et des lettres. « Le monde est terrassé, et nous avons regardé cela les yeux grands ouverts. Nous pouvons donc nous détourner tranquillement et continuer à vivre » (9 décembre 1913). « Se réfugier dans un pays conquis qu'on ne tarde pas à trouver insupportable, car on ne peut se réfugier nulle part » (mars 1922). « Bien des gens nient la désolation en évoquant le soleil; lui, il nie le soleil en évoquant la désolation » (janvier 1920). Ou encore ceci: « Le travail peut se refermer comme une plaie qui n'est pas guérie » (mai 1923). N'oublions pas que le mal, la tuberculose, est à l'œuvre dans le corps de Kafka, qui en mourra à l'âge de 40 ans, le 3 juin 1924, au sanatorium de Kierling, en Autriche, veillé par Dora Diamant, son ultime amour, qui tient parfois la plume à sa place.

Une de ses lettres les plus belles, et qui pourrait être un autoportrait, Kafka l'envoie à Felice, le 14 janvier 1913: « Tu m'as écrit un jour que tu voulais être assise près de moi pendant que j'écris; pense donc, je ne pourrais pas écrire ainsi (même autrement, je ne suis pas très proluxe non plus), mais alors là; je ne pourrais pas écrire du tout. Écrire, c'est-à-dire s'ouvrir jusqu'à la démesure. [...] J'ai souvent pensé que ce serait la meilleure façon de vivre pour moi que d'être avec mon nécessaire d'écriture et une lampe dans l'espace le plus central d'une grande cave close. On m'apporterait mon repas et on me le déposerait toujours loin de mon espace, derrière la porte la plus extérieure de la cave. Le chemin pour aller chercher le repas en robe de chambre serait mon unique promenade... » Lettre qu'il eût fallu citer intégralement, et qui va aussi bien à l'encontre de la « tour d'ivoire » que des « ateliers d'écriture » et « animations littéraires » dont notre époque raffole, au nom de la « démocratisation de l'écriture »: ainsi Kafka est-il plus proche du narrateur canin de *Recherches d'un chien* ou même de Gregor Samsa métamorphosé en insecte, ou encore de Joséphine la cantatrice-souris, que du *fast food* romanesque international, de la même façon que, dans la multiplicité de ses lettres, il est l'anti-Tik Tok, surtout avec Felice Bauer ou Milena Pollak. Quant à la célèbre *Lettre au père*, jamais envoyée, elle se place au-delà de toute visée psychanalytique.

LA MONSTRUOSITÉ DU MONDE

Avec les 716 lettres à Felice, nous entrons dans un labyrinthe amoureux et existentiel, donc littéraire, qui est le pendant de ceux du *Procès* ou du *Château*. Pour cet homme qui éprouve à l'excès l'« horreur de la vie » et une haine de soi vécue en partie comme extrême effet de l'antisémitisme européen, sa « manière de vivre n'est organisée que pour l'écriture ». Cet homme qui n'ose affronter la monstruosité du monde que les nuits où il écrit, hanté par l'irrésolution et les difficultés à parler en société, doutant même s'il existe socialement (« et s'il m'arrive une fois d'avoir été "quelque chose", alors je le paie par un non-être de plusieurs mois »), cet homme se fiance à deux reprises avec cette Felice qui devient bientôt un objet d'écriture – une destinataire, veux-je dire, bien plus qu'une future épouse, Kafka la maintenant dans cette distance où lui parler par écrit, lui qui ne souhaitait pas avoir d'enfants, et qui se met à écrire *le Procès* après leur première rupture. Cette histoire (comment la nommer autrement?) dure de 1912 à 1917: cinq années pendant

lesquelles intervient aussi Greta Bloch, l'amie proposée par Felice pour y voir plus clair, et qui, comme tous les truchements, se trouve impliquée sentimentalement dans l'affaire, comme en témoignent les lettres qu'elle reçoit de Kafka – jusqu'à la rupture définitive. Non pas un roman épistolaire, cependant (nous ne possédons pas les réponses de Felice), mais, pour Kafka, une tentative pour *exister*, dans laquelle la maladie qui point devient un instrument, et un enjeu.

La postérité privilégie les lettres à Milena, une traductrice tchèque, avec qui la liaison fut courte, sans enjeu matrimonial (Milena étant mariée), et par là plus conforme au « romanesque » biographique. Qu'on ne s'y trompe pas: les tourments sont à peu près les mêmes. « Je ne peux faire comprendre ni à toi ni à personne ce qui se passe en moi. Comment pourrais-je faire comprendre pourquoi il en est ainsi: je ne peux même pas me le faire comprendre à moi-même », lui écrit Kafka.

La plupart des lettres de Kafka présentent de l'intérêt, qu'il s'adresse à ses proches ou à des écrivains (Musil, Werfel, Weiss), et bien sûr Max Brod, à qui il confie le soin de brûler ses papiers et ses inédits, dans la célèbre lettre testamentaire du 29 novembre 1922: « De tout ce que j'ai écrit ne sont valables que les livres: *Sentence*, *Homme de chauffe*, *Métamorphose*, *Colonie pénitentiaire*, *Médecin de campagne* et le récit: « Virtuose de la faim ». [...] En revanche tout ce qui reste d'autre comme écrits de moi (que ce soit imprimé dans des revues, sous forme de manuscrits et dans des lettres) *sans exception* dans la mesure de ce qu'on peut faire ou obtenir des destinataires [...] – tout ça *sans exception*, de préférence sans avoir été lu au préalable [...] – tout ça est à brûler... »

Brod, on le sait, ne brûlera rien; et Felice, réfugiée en Amérique, vendra les lettres de Kafka pour subvenir à ses besoins. Qu'aurait été le destin de cette œuvre réduite à ces quelques textes? Kafka serait-il devenu jardinier à Long Island, comme l'imaginait son compatriote Johannes Urzidill? Brod est-il *l'inventeur* de Kafka? Borges le dirait volontiers, dans l'esprit de sa célèbre étude: *Kafka et ses précurseurs*. Que Brod n'ait pas allumé ce feu est en quelque sorte une réponse anticipée aux crématoires d'Auschwitz où les sœurs de Kafka périrent. Connaissions-nous mieux Franz Kafka, en fréquentant ces textes autobiographiques? Du moins nous semble-t-il plus proche, à la condition d'accepter que cette proximité soit une forme frémissante de dérobade, voire de secret. ■

l'occurrence l'allemand de l'empire austro-hongrois, pour Kafka, né en 1883 à Prague, « cette petite mère qui a des griffes », à une époque où le tchèque était un objet de nationalisme linguistique. N'oublions pas, enfin, non moins singuliers que les commentateurs littéraires, les rapports de cette œuvre avec le cinéma: *le Procès* d'Orson Welles (1962), *Amerika* de Straub et Huillet (1984), *Kafka* de Soderbergh (1991), et avec la musique: les six magnifiques *Motets sur des paroles de Franz Kafka* d'Ernst Krenek (1959), les opéras *K...* de Philippe Manoury (2001) et *la Métamorphose* (2011) de Michael Levinas.

Une œuvre *familière*, donc; et pourtant, c'est son extrême étrangeté qui demeure, et qu'il nous semble toujours découvrir, notamment grâce aux nouvelles traductions des œuvres autobiographiques. On trouvait trois traductions du Journal; les deux nouveaux volumes de la Pléiade en proposent une quatrième, et une nouvelle traduction des quelque 1700 lettres connues de Kafka. Toute traduction étant tributaire de son époque, ce travail était nécessaire, et non pas dans ce français « glaçant et pourtant effiloché comme je l'aime » dont parle Kafka, en 1907, dans une lettre à son flirt estival, Hedwig Weiler, mais dans un français qui, dit Jean-Pierre Lefebvre, maître d'œuvre de ces deux volumes, tâche de nous faire entendre un peu de cet allemand qui restait pour Kafka « une langue apprise, étrangère en

quelque sorte » – écrire mal alimentant « l'une de ces "peurs" dont il faisait l'un des concepts majeurs de son existence ». Ce sont, entre autres choses, ces peurs et ce qu'en fait l'écriture que nous découvrons ici, selon un principe éditorial qui présente, dans leur ordre chronologique, cette fois, le vaste corpus de journaux et de lettres ainsi réexposés à une contemporanéité à laquelle l'œuvre de Kafka parle tout autrement qu'au milieu du siècle dernier.

LA HACHE QUI BRISE

Qu'on en juge par ce que nous connaissons aujourd'hui sous le titre d'*Aphorisme de Zürau*, du nom de ce village de Bohême où Kafka séjourne, près de sa sœur Ottila, entre 1917 et 1918: Max Brod, l'ami et l'exécuteur testamentaire, leur avait donné ce titre magnifique: *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin*. À cette connotation « théologique », nous préférons la simplicité du mot « aphorisme » et du titre actuel.

Les douze cahiers du Journal, à quoi s'ajoutent des Journaux de voyage, ne constituent pas un journal tel que celui d'Amiel ou de Bloy, encore moins ceux de Woolf, Gide ou Green. On y trouve, certes, bien des notations diariques et des réflexions d'une acuité sidérante, mais aussi des versions de récits qui seront repris ailleurs; et beaucoup de silences, parfois dus à la concurrence des let-

PIERRE GUYOTAT « NOUS NE SOMMES QU'UNE ÉTAPE... »

Jacques Henric

■ Il est un auteur, Pierre Guyotat, dont l'œuvre, depuis sa mort le 7 février 2020, nous apparaît chaque jour avec plus d'évidence comme une des plus profondes, des plus inspirées de son époque et annonciatrice des temps à venir, temps historiques, voire temps messianiques. Œuvre qui n'est réductible à aucun genre littéraire répertorié. N'allait-il pas jusqu'à refuser le qualificatif d'écrivain ? Néanmoins, lors d'un entretien avec lui, pour tenter de définir son acte de création, il avait eu recours au terme de « grande poésie ». Oublions à quel point le mot « poésie » a été depuis longtemps discrédité : sentimentalisme, humanisme mou, jactance ridicule. Pour s'en différencier, Guyotat en a donc appelé à la « grande poésie ». Il la repérait quand c'était, selon ses mots, « le verbe qui prend en charge l'homme et le monde, qui le charge sur son dos, avec bonté ». Avoir recours à la « grande poésie », ajoutait-il, est une façon « de ne pas s'appesantir sur les choses, de les rapprocher à toute vitesse ». Objets, lieux, siècles. C'est avec *Bivouac* qu'il a pris conscience du lien que la « grande poésie » avait avec le chant ou la prière, ses références étant alors la poésie dramatique de Paul Claudel, de Shakespeare et des Grecs. Il la considérait comme une création humaine, bien sûr, mais qui pouvait éventuellement passer pour une imitation maladroite de la création divine, voire entrer en compétition avec elle. Il en connaissait les dangers, assuré qu'une telle création pouvait « donner accès à des zones de l'être qu'il valait mieux parfois ne pas ouvrir ». Ses écrits en sont la preuve, on sait les conséquences dramatiques qu'ils eurent sur sa vie. Mais sans ce risque pris, saurions-nous ce que les œuvres qu'on pourrait considérer comme essentielles à l'humanité nous apprennent sur ladite humanité ? Le « grand poète » a pour vocation de faire la place la plus large en lui afin d'accueillir les êtres qui la composent et leur donner vie. Dans son essai, *le Métier du poète*, Elias Canetti, suggère que cette rencontre, cette ouverture aux vivants dans une œuvre, les vivants du présent et ceux des siècles, voire des millénaires passés, est la caractéristique de la « grande poésie ». Encore faut-il que, face au « chaos » qu'est le monde, et pour le retranscrire, le « grand poète » porte et éprouve en lui son propre chaos, sans y

succomber. Une règle : ne se fermer à personne, ne rejeter personne dans le néant. Qui, plus que Guyotat, depuis *Tombeau pour cinq cent mille soldats* jusqu'à *Depuis une fenêtre. Joyeux animaux de la misère III* (1), a nourri une telle compassion pour les créatures que toutes les morales, religieuses ou laïques, considérait comme viciées par le Mal ? La figure du « putain » les représentant au mieux... « Il faut sauver le Mal », ce sont les dernières paroles qu'un autre « grand poète », Joë Bousquet, à l'instant de la mort, adressa à son confesseur.

UN DIEU INCARNÉ

Au chaos du monde, que je viens d'évoquer, et dans lequel le citoyen, le militant politique Pierre Guyotat a été pris, se mêle donc le sien propre, chaos où l'homme est tantôt un « sosie de Dieu », tantôt un Dieu absent, tantôt un Dieu impuissant. Le titre donné à un entretien avec Michel Surya en fait l'hypothèse : « Il y a peut-être plus fort que Dieu » (2). La vision que Guyotat a de Dieu, et la nature de son lien au catholicisme laissent désorientés, souvent effarouchés ses commentateurs. La tentation alors est grande pour eux de le classer « gnostique ». Il est vrai que beaucoup d'écrivains, Artaud ou Bousquet en sont des exemples, peuvent l'être à bon droit. Surya en fait l'hypothèse mais se reprend aussitôt, jugeant avec raison que ces références aux hérésies chrétiennes n'aident guère à avancer dans la connaissance d'une œuvre aussi déroutante, complexe, scandaleuse. Raison pour laquelle les allusions insistantes de Guyotat au christianisme de son enfance – entourage familial, études dans un collège religieux –, à la folle aventure d'un Dieu incarné où le corps, contrairement à toutes les âneries dites à ce sujet, a une importance primordiale (crucifixion, résurrection des corps, traversée des enfers vécue par le propre corps de l'auteur de *Coma*) – doivent nous incliner à ne pas faire l'impasse sur une expérience vitale dont Guyotat a toujours refusé qu'on l'assimile à quelque conceptualisation philosophique ou métaphysique qui soit.

Avoir vécu une période de sa vie en *misérable sous l'œil de Dieu*, de plus un Dieu improbable, n'est pas une sinécure. De quel Dieu, en effet, s'agit-il ? Celui de la Genèse, qui prend

acte de la Faute des premiers humains ? Celui des Évangiles, qui les sauve ? Ne serait-ce pas plutôt sous un Dieu plus proche de celui de la Kabbale que l'Écrit de Guyotat se serait déployé ? Drôle de Dieu que ce Dieu de la mystique juive. Il n'est pas un Dieu mort, bien sûr, mais un Dieu qui s'est absenté. Le Dieu d'un monde qui bizarrement connaît un retrait du divin. Dans un entretien titré « L'obsession identitaire nous assassine », la femme rabbin Delphine Horvilleur, répondant à la question de savoir si Dieu est dans le monde et sous quelle forme, nous apprend, à moi en tout cas, qu'en hébreu, le verbe « être » n'existe pas au présent. On ne peut pas dire « je suis », on ne peut qu'affirmer « avoir été », ou « être en train de devenir ». C'est ainsi que notre identité est ouverte et constamment en puissance d'être multiple. Si la perte de son identité a été pour l'auteur de *Par la main dans les enfers*, un drame un vécu traumatique, au point qu'il ne pouvait plus dire « je », ni « moi », osant à peine le « j' » ou le « m' » – une perte imposée par le monde extérieur (silence public, refus des éditeurs, censures), ainsi que par sa vision culpabilisante d'un humain hors espèce, un de ces *humains par hasard* (titre d'un recueil d'entretiens avec Donatien Grau [3]), dans sa configuration la plus monstrueuse, n'appartenant plus au monde mais à *l'im-monde* –, cette perte d'identité fut aussi, lors de la résurrection de Guyotat après son coma, la formidable possibilité de donner à nouveau accès en lui à tous les êtres, à la chaîne infinie de leurs métamorphoses depuis la nuit des temps. Le paradoxe, que soulignait, par ailleurs, en 2008, Giorgio Agamben dans un de ses textes de *Nudités*, est que celui qui va le plus loin dans les ténèbres du passé, pour en saisir les lumières destinées à éclairer les obscurités du présent, est le contemporain même. Pierre Guyotat, notre contemporain capital ?

LES ANGES ET LES DÉMONS

« C'est très dur, me disait Pierre Guyotat, dans l'entretien de novembre 1987, d'avoir à enjamber si souvent l'espace et le temps, de faire le va-et-vient entre les siècles, les lieux, les hémisphères... » Dur aussi d'accueillir tous les humains, les meilleurs et les pires, les « libres » et les « non-libres », les prostitués



Pierre Guyotat avec des enfants de Villocette. Villocette (Creuse), années 1970. (Ph. Jacques Henric)

mâles et femelles et leur mac, les hérétiques, les réprouvés, les saints et les maudits, les victimes et les bourreaux, les anges et les démons. Guyotat n'a-t-il pas poussé le bouchon jusqu'à évoquer, dans le compte rendu de mon essai *la Peinture et le Mal*, la « rédemption de Satan » ? À ne pas oublier, dans la chaîne des vivants, les non-humains, les bêtes, tous ces « animaux de la misère » si présents dans ses écrits (quelques-uns le furent dans sa vie), lui apportant, eux, paix et douceur, et sans l'existence desquels nous vivrions, selon lui, dans un monde encore plus « impensable », encore plus « épouvantable ». *Les Anges et les Démons*, c'est précisément le titre d'un beau texte d'Agamben daté du 4 août 2022. Je ne sais si Agamben est un lecteur de Guyotat, quoi qu'il en soit ses développements sur l'angéologie et la démonologie comme seules clés valables de l'interprétation de l'histoire sont susceptibles d'éclairer l'idée de l'Homme, de Dieu et de l'histoire que propose dans ses *fictions* l'œuvre de Guyotat. Significatif que dans son analyse, la référence littéraire d'Agamben soit Hölderlin, le plus grand des « grands poètes » aux yeux de Guyotat.

Que dit Agamben ? Que « l'homme est toujours en train de devenir humain et de cesser de l'être ». Idem pour Dieu, dont « le devenir divin » est toujours en cours et « n'est jamais achevé une fois pour toutes ». Ainsi, « Dieu n'est jamais mort, mais toujours mourant à lui-même ». Idem l'histoire « toujours en train de se terminer ». Saint Paul, les Pères de l'Église, Pascal, l'ont dit à leur façon, et Hölderlin avec ses demi-dieux, « figures presque divines ou plus qu'humaines ». Guyotat, qui a très tôt parlé de « créatures », s'appuyant aussi bien sur la figure humaine du Christ marcheur dans le film de Pasolini que sur les métamorphoses de l'humain en bêtes chez Kafka, développe avec une ampleur démesurée, dans ce qu'il appelle une *fiction*, un magnifique opéra où, comme dans *Bivouac*, l'animal est considéré comme supérieur au putain, le putain sacré est en voie vers l'humain, le Dieu des humains est encore en conflit avec sa propre divinité et erre dans le désert de son *désêtre*. Un *mamâtre* y règne, le diable, ce démon qui fut ange. Il officie dans un bordel sur pilotis. Comme Pascal annonçant que le Christ est en agonie jusqu'à la fin des temps, et qu'il ne faut

pas dormir jusqu'à sa fin, Guyotat ne nous laisse pas en paix. Aucune échappatoire promise à notre espèce : « le dernier homme sera un esclave ». Mais son œuvre n'est pas écrite, elle continue de s'écrire sous nos yeux qui la lisons, et demain, et qui sait peut-être jusqu'à la fin des temps, sous les yeux de ceux qui la liront. Alors, ce qui déjà s'annonce est que le *Grand Dieu Fondateur*, ce *Grand Non-humain* sous l'œil duquel Guyotat dit avoir vécu et écrit, reprend sa place de *Grand Créateur*. Il passe avec son doigt, comme son fils le Christ avait fait, cette « sorte d'écume » (sa salive ?) sur les lèvres des muets pour leur redonner la parole. Et il leur rappelle : *Ego sum qui sum*. La Grâce reprend ses missions et ses miracles. ■

1 Pierre Guyotat. *Depuis une fenêtre. Joyeux animaux de la misère III*, Gallimard, 144 p., 15 euros. 2 Michel Surya. *Mots et mondes de Pierre Guyotat*, Éditions la Nerthe, 108 p., 15 euros. 3 Pierre Guyotat. *Humains par hasard. Entretiens avec Donatien Grau*, Gallimard, « Arcades », 2017 – le titre de l'article, « Nous ne sommes qu'une étape », est tiré de cet ouvrage. À mentionner également deux autres parutions dirigées par Donatien Grau : *Pierre Guyotat. La Matière de nos œuvres*, Acte Sud, 200 p., 2016 ; et *Pierre Guyotat*, Classiques Garnier, 279 p., 32 euros.

PIERRE GUYOTAT *BIVOUAC* MANUSCRIT INÉDIT

Après avoir sombré dans le coma en 1981, terrassé par le travail et l'audace même de ses écrits, Pierre Guyotat, certain qu'il ne produirait plus une seule ligne, va toutefois trouver la force de se relever. L'émotion de ressentir « sa chair qui bouillonne », « qui se reforme autour des muscles, des cartilages et des os », lui inspire trois grands monologues. L'extrait qui suit se situe à la fin du dernier et provient d'un manuscrit inédit (1). Achevée en août 1987, cette version de *Bivouac*, destinée à être proférée sur la scène d'un théâtre, sera représentée l'hiver 1987, dans le cadre du Festival d'automne, au théâtre de la Bastille, à Paris. Un jeune « proxénète », GrosMoussa, rappelle à son « Père » le lien qui l'unit à celui qu'il entend honorer de toutes ses forces en soumettant ses trois « saints putans », Lucan, Wajdi et Traian, aux saillies de bandes d'hommes. Il convient de souligner l'exceptionnelle singularité de ce récit qui progresse sous forme de voix : pour la première fois, ces pages rédigées dans une langue sans cesse en mouvement, remodelée par une nécessité artistique émanant de l'intérieur et soucieuse autant de sons, de rythmes que de sens, ont été dictées, improvisées : elles mettent en scène le don, l'offrande du corps rôti du sosie de Lucan, Adao, qui servira de nourriture aux putains pour que puisse s'accomplir le « pacte divin ».

Gérard Nguyen Van Khan

te l'Adao,
à ton muffl' roul'-nos la boul' Bayouli l' trottoir
a rentorn ton lopin d' porcelain'
t' recroqu'viller tes patt' autor ton œuf !,
a m'prends gard' qu' à soixant'-dex-sapt menut' d' ta mort,
l' ançiann' pensée d'avant l' meurtr' d' ton papa
solev' la clanch', t' sàsiss' par ta tegness' cassée,
t' tràn' hors l' tracé d' ta mort !
crois-ça qu'ac un' âm' dans ton foie,
un çarveau dandarriâr' tes yioux,
des orail' bian evidées, des yioux bian savonnés,
un' vulv' bian etrillée, d' quaqu' bieaud gris dox façil' y empoangner,
l'assassan y rafrâchir son arm' ac sa man,
trois kelogs d' testicul' que sans rayer te vas la ronç
t'encourir l' mâl' qu' t' va !,
la vie va t'vevr' autor !



a te l' Traian,
qu' ton sang nos caill' encor' d' ta nuqu' à ton talon
a prends gard' mes tuyaux les labyrinth' d' tes sonj',
que tes dieux, en accord mon Dieu mon Pèr',
t' ont delaçé d' ta camisol', convoyé jiesqu' Notr' bouic,
me ton mâtr', mis le gordan au poang
que te peux m' tuer ac
a nos putans
d' trois moulinets !
ma, ma grand' chierie rouss', d' bon coeur qu' te manj' notr' gordan
dans ma man !
hardi, gramp' l' escabeau,
empoangn'-m' l' cotelas anti-cauch'mars
qu' y seç' en sonj' d' ses mell' un trancheurs à ce soir la fin
d' la Penitenç', l' Wajdi !
a r'descends-le-me-le !

a te, Wajdi,
saut' l'escabeau,
la chichma secœ-nos la sueur noir' d' tes sonj'
d' la mâltitud' qu' à la sop' t'viant à jieuu
s' renforcer l' appetit à t' saillir !,
a, rian vêtue d' autr' qu' d' ton mâchiurat d' sang antiqu'
à tes haut' jioes,
ma, l' cheffon roj' en vulv',
te t' encors notr' Fournil des Neij',
a te, l' Adao,
te t' ensuis la putan l' battement au pavé,
d' sa corn' durçie à resester la culbut' aux saillies !
« Mâtr' Bolangier, mon mâtr' l' 7 ter
t' parl' par ma boch'
fessa nos moull'-me l' sosie d' mon Lucan
dandadans la mailleur' pâ't d' fêt'
d' tes mailleurs mitrons
qu'avant l' ovartur' l' bouic,
en barouett' la putan qu' m' parl' par sa bouch'
y rapport l' bieaud pantin à notr' huis !,
a m' oblie poant les tros ! »

a l'vlà l' sosie en pâ't à l' huis,
renvarsé l' dos dans la barouett'
quattr' patt' en l'air, mans ortails joants l' ruban doré
toisons, tegness', talons, vulv', cuits au noir
ma, mâtr', à sapt poangs les mitrons
pluss l' Chef ac son rouleau, taper, taper !
rian veut la barr' ployer au renfort d' pâ't' petrie
la semenç' des mitrons leurs chefs les sapt etaj' sos poutr' roj' !
des fois qu' l' Traian e nos y moulin'rât l' gordan !
ma prends gard', l' roquan, son jius venemeux !

a Wajdi,
djià notr' viarj' roj' qu' ressent en ses flancs marchier
d' en bas leur galetas ses coutumiers,
travars lait, charbon, detritus,
vars sa vulv' Ô s' effaç' t les durillons des doigts d' son Bayouli !,
fessa rebarouett' la sosie notr' Grand' Boch'rie des Sabl' !
a renfonç-te l' cheffon, tant d' homm' à bruir' leurs sonj',
leurs guenill', leurs testicul' dans les ronç' !,

À gauche : Pierre Guyotat. *Bivouac*. Représentation au festival d'Automne. Paris, 1987. (© Brigitte Enguerand)

« Mâtr' bochier, mon mâtr' l' 7 ter
t' parl' par ma boch'
fessa nos emmaillot'-me
l' sosie d' mon Lucan
dandadans toisons, pieaux, gras d' fêt' sanglants,
a nos ficell' l' tot !
a, la barr', te y farç' la vulv' !,
a la putan qu' m' charrie
la barouett' à haut mon bouic
te y tians tes moloss' au collier
a ton commis y fumer la torch' les essams ! »

a m' prends gard', Wajdi, l' aigl'
qu' m' pass' son ombr' sur mon registr',
que t' arrachie ton cheffon roj' !

a, l' Traian, sespends-nos en broch' l' gordan
les montants d' la chichma !
a te Wajdi, vars'-nos l' sosie en croût'
au march' pied, devid'-nos du cracheur l' haillon la rob d' la fellet' Adao
rentrée ronger les vers dans la tuyaut'rie vid'

a d' tes deux paum', l' Traian, frapp'-nos l' feu !
dandassur l' excédent d' excrement
en trepied d' bouz' siachée
epanouï ses fibr' roj' en noir' chichma,
enflamm'-nos la guenill'
ses nids d'anj', sa guimp, ses volants,
a, la braiz' qu' nos vageint sa flamm' violatt',
entass', Wajdi, la tress' d' tegness' Traian
qu' nos tornoie ses reflets roj' dans mon gard'-mangier !

a, les flamm' qu' djià la graiss',
la bocherie o la sosie ?
crepit't, gicl't à la cuiss' Traian !,
gramp, Wajdi, gramp, evid' l' epeautr',
saut', entass' !,
l' Traian, tes naseaux à rouler l' ecum' d' la mer,
à cru les braiz', soffl'-nos l' grand feu jiaun'
qu' prend l' homm' ses toisons, ses yioux, ses gençiv', son cordon,
ses vaccins d' norrisson intacts,
des fois qu' l' Adao, embrasée sa farç'-vié à sa vulv',
s' apprêt' l'auto-consumation !

or çà, nos trois !
mon prmiâr cop d' cotelas la fess',
ton prmiâr cop d' dent, l' Lucan, l' jarret !,
djià l' emplaç'ment d' la boch' d' ton sosie à-rôtir
fat cloqu' a soffl' la cendr' :

« Plût vos dieux, anemaux,
mon au-delà d'imaj' humain',
m' ressusciter en bêt' d' votr' choix,
que va le mond' o la maisonnée,
cheptel o hord',
d' trait o à-trair',
l' ecuell' o la charogn',
a, le chian-chiann', fas memoir' de me
a tornoie-me, tornoie ton ombr', ton nimb',
dans les rayons des yioux d' ton dieu !

me, que fus l’ Adao-ovr’-te-là,
mâtr’, GrosMoussa, d’ ma mort,
verité qu’ à-bientôt les vangt ans
d’ ton grand nu roj’,
te y bâff’ras les chairs
en sosie d’ me !,
qu’ à jiaDES, mes treiz’ ans, mon couic aussi !,
d’un Dahman’ qu’ m’ viant ma vulv’
a m’ saillit, notr’ pilotis d’ servaillanç’ menecepal’,
l’ bieaud pêcheur d’ piarr’ries marin’,
sa grand’ corn’ alluvionnée d’ or !,
a couic la-haut !
nos descend la poulie l’ crepu
a nos roul’ mon mamâtr’,
qu’ à present m’ pard ses toisons griz’
d’ poant encor rouss’
en vulvée d’ la crestat’ !,
l’ palier antiqu’ des trois cent soixant’ quatr’ degrés
la mer en bas à mangier son ecum’
l’trois cent soixant’ cinquiàm !
a adioussias, aux dieux des anemaux,
Lucan, mon sosie, Wajdi, notr’ sagjess’,
l’ Traian, l’ putan à putan d’ avant l’hommm’,
un dieu uniqu’ dans ses rayons d’ ses yioux
nos redrasser nos patt’ en bêt’ uniqu’ !
adioussias
adioussias… »

tàs-te, l’ rôti !,
a, des fois qu’ ça nos invoqueràt la putié
d’ mon Dieu mon Pèr !,
affaiss’-nos, l’ Traian, la choz’ dandadans la bouz’ carbonesée !
a tràn-nos-la l’ pilier !,
à quà, pression tes poangs l’ co les talons !,
te nos en bard’ en rond la baz’ la charogn’ cuit !

j’ y dira poant, j’ y dira poant !,
ma, fât’ sissis, mes trois !,
a, por nos vivr’ en forç’, en joie,
l’ abattaj’ les certain’ par jior,
la vulv’ qu’ d’ dillicul à la sop’
debord’ la semenç’ en delivr’ vos talons,
la retention d’ la vôtr’ jiesqu’ votr’ majoreté funèbr’,
les putans manger d’ la putan !
poant la bêt’ superieur’ la putan,
ma l’imaj’ l’ hommm’ l’imaj’ son Dieu !,

ma me, l’ hommm’ d’ Dieu,
poant manger son imaj’
ma mangier la bêt’ qu’ nos l’ envelopp’ !
a por vos trois,
mon cotelas anti-cauch’mars
vos taill’, vos touill’, dans la depouill’,
trois nids d’ boillie
à têter, votr’ langu’ qu’ vrill’ l’ for intàrieur,
te l’ Traian, l’ foie, l’ humanité qu’ dur’ à son roc-planèt’,
te Wajdi, l’ coeur, la sagjess’,
plus près qu’ mon âm’ mon corps human
tes yioux mon Dieu mon Pèr !,
te mon Lucan, les pomons, la grand’ ovatur’ ta vulv’
la mesàr’ d’ sa man l’ hommm’,
ta bieauté qu’ fat descendr’ d’ nuit l’archanj’ por mon Dieu
tochier ton nom, l’ chiffr’ d’ tes saillies,
à la paj’ farmée d’ mon registr’ !

de bon cœur, notr’ Traian,
tràn-nos la carcass’ au bourrier,
a nos gordin’ les rogatons
les oiseaux, la varmen’, la mesàr’ humain ! !

ma, que des trois nos craqu’ ses dents rond’ l’ plus ptet os
du sosie ?
l’os-sesam’ son declic
dedans l’ pouç’ proxenet’
qu’ decalott’ au jjiatté
l’ bulb’ d’ nos ptets d’ hommm’

que plus près d’ te mon Dieu mon Pèr !,
l’ bulb’ circoñcis !,
a tes moloss’, bochier, tot’ bêt’ à dents, à mandibul’,
fât’-vos jjustiç’ d’ coper l’ rasant d’ humans
ensevelis dans leur prepuç’ !

que des trois, roi, choisit sa rein ?

Sapt heur’, l’ Sapt ter,
a ma Lucan que t’ evachie ta degestion à tarr’ battue,
nos ressens-te dans tes flancs roj’
la graiss’ noir’ d’ ton sosie en rotations,
y franchir leurs viés bleus notr’ territoire’
ton laitier, ton charbonniàr, ton boeux, à vie ?,

tes flancs roj’, s’ y drasser l’ rasant d’ ombr’ nocturn’
leurs guenill’ non encor’ siachées,
leurs barr’ djjà noir’ l’ soleil
à rechiauffer dans ta vulv’ fràch’,
nos agglûts denudés dans les ronç’ ?

a, sapt heur, notr’ Sapt ter
à jiamas, l’epasseur d’ mon registr’,
mes trois ball’ vaillant’ au cœur bien pendu
que tôt matan jiesqu’ tard dadans la nuit
au chiambranl’ d’ leur Mâtr’ tord’t, retord’t
leurs bieauté pareil ses anneaux l’ Grand Serpent
autor l’ Arbr’ d’ son Dieu !

a me, ton hommm’
qu’ gramp’ l’ escabeau
vars te, mon Dieu mon Pèr’,
m’ contenter au registr’,
ta Bionté l’ Jiegement Darniàr
la bonn’ balanç’ l’ archanj’
y peser l’ poids d’ semenc’
que par nos saints putans
j’ y dur’ ma vie
à arrachier à l’ hommm’ !

(12 août 1987)

GEORGES PEREC

Enrique Vila-Matas



1
Un jour de septembre 1996, je mis un chapeau de paille sur ma tête et, sans grande préparation préalable, je sortis de ma maison du quartier du Guinardó, à Barcelone. Moins de cinq minutes plus tard, je me postai sur la place la plus proche, dans un coin discret et accueillant, et peu connu, de ma ville : la place Rovira. Depuis le matin tôt, j’étais occupé par l’idée toute perecquienne d’essayer d’écrire une *Tentative d’épuisement de la place Rovira*. À peine arrivé, je me mis au travail sans perdre une seconde. Je m’assis à la terrasse du Café Valls et commençai à pratiquer l’écriture topographique, dans le style de Perec. Je parvins par moments à me sentir transporté à Paris, au café de la place Saint-Sulpice où Perec avait tenté d’inventorier tout ce qu’il voyait de la table du bar, non seulement ce qui était officiellement inventorié (l’église avec ses Delacroix, les statues de Bossuet, Fénelon et compagnie), mais aussi tout ce à quoi personne ne prêtait attention, « ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages », tout ce qui paraît manquer d’importance.

Je savais que Perec n’ignorait pas qu’il ne pourrait pas faire rentrer toute la place dans son carnet et que, par conséquent, il resterait toujours beaucoup de choses à saisir, mais je n’ignorais pas non plus que la *Tentative* serait une aventure fascinante. Je savais tout cela ce matin-là et je n’espérais donc en aucune façon parvenir à introduire la place Rovira tout entière dans le carnet qui se trouvait dans mon sac, mais je ne pensais pas non plus que mon entreprise échouerait aussi gravement. En effet, certaines données que j’ai notées alors servent aujourd’hui aux spécialistes qui étudient le quartier. De cet inventaire modeste et partiel, de cet inventaire des choses les plus apparentes de cette place retirée en ce jour de septembre 1996, demeurent, entre autres, les données suivantes : deux pharmacies (étonnant, pour une place si petite), quatre agences bancaires, la statue de l’architecte Rovira (assis sur un banc de la place, à la manière de Pessoa rue Garrett, à Lisbonne), une boîte aux lettres, une fontaine d’eau fraîche, une affiche annonçant le prochain match de foot de l’équipe du quartier (l’historique Club Deportivo Europa), un squat (avec le slogan « Résister c’est vaincre »), une petite galerie d’art, 16 retraités dispersés ce matin-là sur les différents bancs, un kiosque à glaces et un autre à journaux, une boutique de churros, une charcuterie, une droguerie, un type excentrique (heureux ou fou, et brillant *la Traviata*), une quincaillerie, trois bars (le Comulada, le Valls et une sandwicherie-pizzeria), une station de taxis, un salon de coiffure, 22 arbres, 2 stands de la loterie des aveugles, 12 réverbères, un clochard en discussion politique animée avec la statue de M. Rovira (qui ne le contredisait bien sûr jamais), une épicerie, un bureau de tabac, un

marchand de fruits, une porte murée, 2 cabines téléphoniques, un ciel bleu. Manquait seulement, me dirent les retraités, le vieux cinéma Rovira, avec son toit décapotable, qui en été permettait de voir le film et en même temps d’observer le ciel étoilé.

2
Trois ans plus tard, en septembre 1999, je retournai sur la place Rovira avec l’idée d’à nouveau la saisir, de l’épuiser, de l’inventorier dans sa totalité si c’était possible. Je pris en note les changements non excessifs qu’avait connus le lieu. Les 12 réverbères étaient toujours là, de même que la statue de M. Rovira à qui quelqu’un faisait toujours la conversation, les 2 pharmacies, les 4 agences bancaires, la fontaine, l’affiche annonçant le prochain match de foot du Club Deportivo Europa, la galerie d’art, l’absence du cinéma Rovira, le squat, la boutique de churros, la quincaillerie, la droguerie, les deux bars, la station de taxi, le salon de coiffure, le clochard (dont je n’étais toutefois pas sûr que ce soit bien le même), l’épicerie, le bureau de tabac, le marchand de fruits, la porte murée, le ciel bleu. Le kiosque à glaces n’était plus là, un des deux stands de la loterie des aveugles manquait à l’appel, la sandwicherie-pizzeria avait soudain un nom et s’appelait Café Flanders (je me rappelai qu’au même endroit, huit ans plus tôt, se trouvait une blanchisserie singulière et merveilleuse), la charcuterie avait disparu et une incontestable banderole antifasciste était suspendue entre les arbres.

Il n’y avait donc pas eu beaucoup de changements bien qu’ait eu lieu entre-temps sur la place, au cours de ces trois ans, une partie de l’histoire de l’un de ces drames sordides dont le public n’a presque jamais connaissance : le grand réalisateur Victor Erice s’était vu interdire d’y tourner l’adaptation d’un grand roman de Juan Marsé, *les Nuits de Shanghai*. Le producteur de ce projet cinématographique avait reproché à Victor Erice de travailler trop lentement sur le scénario, et pris comme exemple le temps qu’il avait passé, des jours et des heures, assis au Bar Valls, sur la place, à observer le tableau urbain et à essayer de s’imprégner de l’atmosphère unique qui régnait sur cette enclave centrale du quartier. Ainsi Erice s’était-il vu empêché de commencer ce qui se serait très probablement révélé un chef-d’œuvre. C’est peut-être à ce genre de petits drames sordides et silencieux que pense Perec lorsqu’il parle de tout inventorier, y compris ce qui se passe quand il ne se passe rien et qu’un producteur mesquin interdit que, sur l’une des places les plus retirées et presque oubliée de Barcelone, quelqu’un accomplisse quelque chose qui nous fait bien défaut : rien moins qu’un chef-d’œuvre du cinéma.

3

Six ans après cette première expédition sur la place Rovira, et trois ans exactement après la seconde inspection de cet espace urbain, en septembre 2002 donc, je me trouve place Saint-Sulpice, assis à une table du Café de la Mairie, à une table dont je suis convaincu qu'elle était la préférée de Perec, bien que personne n'ait pu me le confirmer et, qui plus est, que j'aie eu des problèmes avec un serveur qui a cru que je cherchais à me moquer de lui.

Chacun sait que, quand des gens ne partagent pas le même humour, c'est comme s'il existait chez certains individus la coutume qui voudrait qu'une personne lance une balle à une autre et qu'en retour celle-ci devait l'attraper et la relancer, et que certains, au lieu de relancer la balle, la mettaient dans leur sac.

Je décide d'oublier le serveur à l'humour différent et je regarde en direction de l'église Saint-Sulpice. Je me trouve au même poste d'observation depuis lequel Georges Perec, dans les années soixante-dix, s'adonnait au catalogage de la place, notant particulièrement « ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages ». C'est ici qu'il écrivit *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, livre consistant en une longue et méticuleuse liste de ce qu'il avait vu sur la place au cours de plusieurs jours. À l'époque je l'avais lu avec un plaisir infini. Perec y avait noté tout ce qu'il se passe quand il ne se passe rien et n'avait exclu de sa liste que ce qui pouvait paraître trop transcendant, et notamment les choses qui avaient été suffisamment « décrites, inventoriées, photographiées, racontées ou recensées ».

Je vide mon café et me revient un souvenir du *Saut en parachute*, texte bref et génial de Perec publié dans le recueil posthume *Je suis né*. Apparemment, alors qu'il était encore un jeune débutant, vers 1959, à la fin d'une réunion du groupe de la revue *Arguments*, Perec demanda la parole et quelqu'un prit l'initiative d'enregistrer son intervention. Heureuse initiative. Perec y raconta de façon aussi inspirée que bégayante une expérience très personnelle (« je la raconte parce que je suis un peu... parce que j'ai bu un peu »), une aventure du temps de son bref passage par le parachutisme et l'histoire de comment il en est venu à comprendre que, dans la littérature et dans la vie, il était absolument nécessaire de *se lancer*, de se jeter dans le vide, « afin d'être persuadé que ça pouvait avoir un sens [...] que soi-même on ignorait ».

Parmi les premiers livres qui ont changé ma vie ont toujours figuré ceux de Perec, que je me souviens d'avoir lus fasciné, et renvoyant à l'auteur, page après page, chacune des balles euphoriques qu'il lançait. Dès le premier instant, je compris que Perec était assez inséparable de Raymond Roussel et de Franz Kafka, précisément les deux autres écrivains qui alors m'intéressaient le plus, et qui m'avaient démontré que dans le roman il était possible de faire des choses très différentes de celles qui s'enseignaient autour de moi. En ce temps-là, pour quelque raison, tout se passait souvent très simplement. Ainsi Kafka, Roussel et Perec arrivèrent-ils jusqu'à moi avec le plus grand naturel, presque ensemble, comme l'ont fait depuis d'autres livres non moins décisifs comme – lecture également précoce et éblouissante – l'essai romancé *Maupassant et l'« Autre »* où Alberto Savinio, le frère de Giorgio De Chirico, prétextant de parler de Maupassant, en vient à parler de tout, se contentant d'associer chaque idée au fameux thème central, en réalité absent. Ou de livres comme *le Mythe tragique de l'Angeles de Millet* de Salvador Dalí, dont la séduisante méthode de travail, loin de tous les dogmes romanesques, se fonde également sur des associations d'idées qui se déploient librement en une tapisserie qui, à force de s'étirer dans toutes les directions possibles, finit par devenir inépuisable, infinie.

Avec une telle structure, on peut aller partout, pensais-je alors.

Un autobus de la ligne 63 passe, que je note – comme le reste – méticuleusement. Passe ensuite un bus de la ligne 96, qui va à Montparnasse. Son numéro, le 96, me laisse bouche bée, comme si son

passage, en me rappelant l'année où je menai ma première *Tentative d'épuisement de la place Rovira*, était le signe que des forces perecquiennes occultes approuvaient mes annotations de ce matin-là.

Froid sec, ciel gris. Une femme élégante passe, tenant des tiges en l'air, un grand bouquet de fleurs. Le 96 est le même bus dont Perec s'est emparé dans ses notes, et le même qui me transporte ensuite dans mon hôtel parisien, le Littré. Un rayon de soleil. Vent. Une Méhari verte. Au loin, un vol de pigeons. Des moments de vide. Pas de voiture. Puis cinq. Puis une. « L'intrigue est une vulgarité bourgeoise. » J'entends cette phrase à la table d'à côté, je l'attribue à Nabokov. Je me rappelle la réponse de John Banville dans une interview : « Le style avance en faisant de triomphales enjambées, l'intrigue suit en traînant les pieds ».

Il se peut que ces deux citations soient comme lancer une balle que ne nous renverrons jamais ceux qui ont encore assez d'humour pour placer sur un piédestal absolu l'intrigue dix-neuviémiste. Le roman de l'avenir regardera cette intrigue comme une sottise qui a fait fureur à une certaine époque et rira de ce sujet qui a accablé ma prime jeunesse : cette idée selon laquelle le roman – « comme le savent bien les Anglo-Saxons » – doit toujours privilégier l'intrigue. Je me réjouis aujourd'hui d'avoir rapidement compris que cette conception anglo-saxonne du roman, comme c'est souvent le cas, ne devait pas être tenue pour une règle irréfragable. J'éclatai de rire le jour où j'entendis Kurt Vonnegut dire que les intrigues n'étaient en réalité que peu nombreuses et qu'il n'était pas nécessaire de leur donner trop d'importance, qu'il suffisait d'incorporer – presque au hasard – l'une d'elles au livre que nous étions en train d'écrire afin de disposer de davantage de temps à consacrer à ce qui devait réellement nous importer : le style.

Quelles sont donc des intrigues si récurrentes ? Vonnegut les connaissait de mémoire, il en tenait une liste toute perecquienne : « Quelqu'un

se met dans le pétrin et s'en sort ; quelqu'un perd quelque chose et le retrouve ; quelqu'un est victime d'une injustice et se venge ; l'émouvante histoire de Cendrillon ; quelqu'un tombe dans la déchéance et continue comme ça ; deux personnes tombent amoureuses, et plein de gens s'en mêlent ; une personne vertueuse est accusée à tort d'avoir mal agi ou d'avoir commis un crime ; une personne affronte un défi avec courage, et réussit ou échoue ; quelqu'un entame une enquête pour connaître la vérité sur un fait... »

Mais que se passe-t-il alors quand rien ne se passe ? Il se passe que l'on finit parfois par se souvenir des origines de sa fascination pour les intrigues non conventionnelles et qu'on se rappelle quand on découvre qu'on pouvait construire des livres libres, des structures inédites, avec des associations et des réflexions autour de centres absents... Il est midi douze. Passe un camion Printemps Brummell. Je pense à des méthodes construites au moyen d'hyper-associations d'idées qui – comme dans les livres de Savinio et de Dalí – n'épuisent jamais leur thème par l'étude et l'observation. L'hyper-roman *la Vie mode d'emploi* a sans aucun doute été un chef-d'œuvre absolu de ce nouveau genre : toutes les intrigues de Vonnegut s'y rencontrent, dynamitées au passage, en une opération semblable à celle de Flaubert qui, dans *Madame Bovary*, en finit avec le réalisme à force de le pousser à son extrême et d'être plus réaliste que tout le monde. Je pense aux vingt-neuf ans et onze mois écoulés depuis la parution de *la Vie mode d'emploi*, livre qu'Italo Calvino, pour diverses raisons – « l'art [...] d'englober, dans une somme encyclopédique, des savoirs qui donnent forme à une image du monde ; le sens du présent qui inclut aussi tout un passé accumulé et le vertige du vide » – considérait comme le seul véritable événement de l'histoire du roman au siècle passé : un *puzzle* où le *puzzle* lui-même fournit au livre le thème de l'intrigue et le modèle formel, et où le projet de structure et la poésie la plus élevée cohabitent avec un naturel stupéfiant.

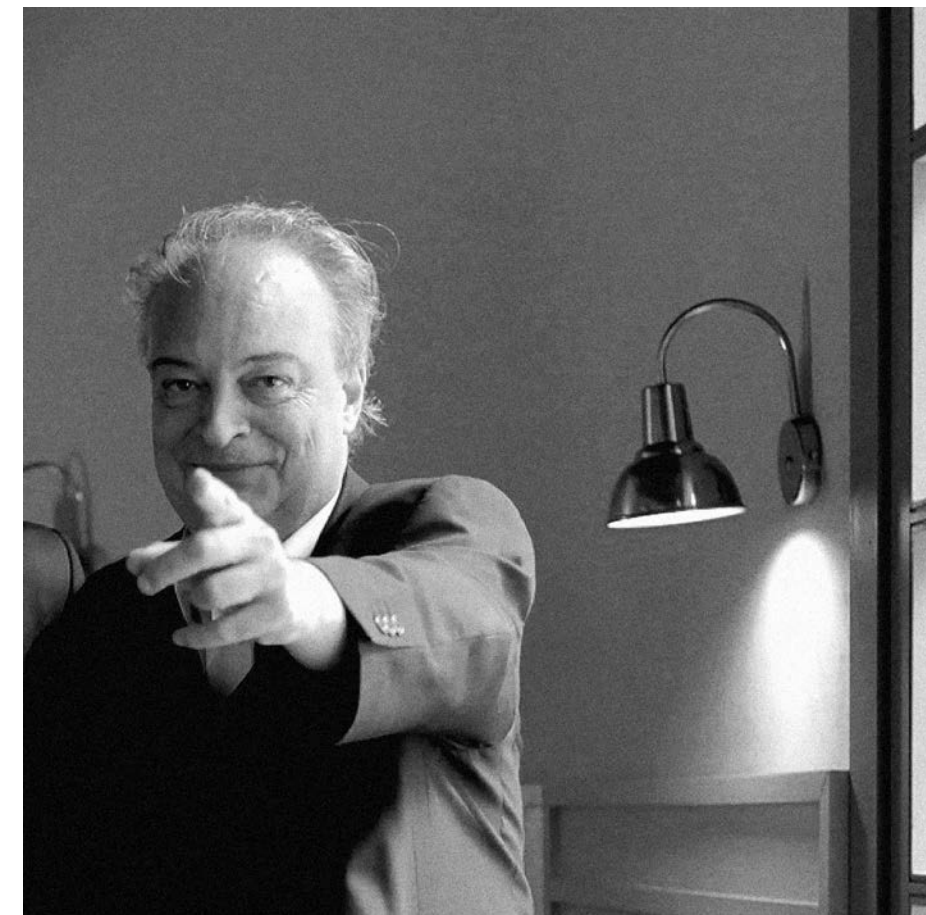
De fait, pendant longtemps, beaucoup considèrent en effet *la Vie mode d'emploi* comme le seul véritable événement de l'histoire du roman au siècle passé. Et tel fut notre cas, et nous étions bien d'accord là-dessus, quand nous nous retrouvions avec Roberto Bolaño, face à la mer, à Blanes.

Jour gris, froid sec. Vent. Je crois voir passer Catherine Deneuve avec un petit chien devant le Café de la Mairie. Passe ensuite un monsieur ayant l'apparence du secrétaire « provisoirement définitif » d'une société secrète d'inventeurs d'aphorismes. Il semble sorti des pages les plus drôles de *Penser/Classer*. Il pourrait s'appeler exactement Marcel Bénabou. Passe un autre bus de la ligne 63. Passe le 96. Lassitude des yeux. Rires étouffés. Humours différents. Je continue de prendre des notes. Quelqu'un tire un rideau. Tintements de cloche de Saint-Sulpice. Le passé s'accumule et, en même temps, le vertige d'un vide, que je note dûment aussi. « Comme c'est ton devoir », entends-je dire à la table d'à côté. « Ton devoir d'Odradek », ajoute quelqu'un à la même table. Et je comprends très bien, je sais parfaitement de quoi ils parlent. ■

Traduit de l'espagnol par Laurent Perez

Ndlr : À noter la parution des *Lieux* de Georges Perec (Seuil, 608 p., 33 euros), et le dernier ouvrage paru en France d'Enrique Vila-Matas, *Cette brume insensée* (Acte Sud, 2020).

De gauche à droite : Georges Perec. Café de la Mairie, place Saint-Sulpice, Paris, 1974. © Pierre Getzler. Enrique Vila-Matas. 2011



CRÉATION COLLECTIVE ET HÉROS SINGULIERS

Georges Banu

■ À l'heure où *artpress* faisait ses premiers pas, la création collective s'imposait comme l'espoir de renouveau de la scène. Elle poursuivait et adaptait au théâtre le modèle d'autogestion promu lors de Mai 68. « L'esprit collectif » se constituait alors en alternative polémique afin d'engendrer une nouvelle pratique scénique, affranchie des règles de l'institution théâtrale et en accord avec l'énergie communautaire qui assurait le renouveau tant souhaité. En France, Ariane Mnouchkine s'imposa comme l'animatrice de ce mouvement et conduisit le Théâtre du Soleil vers les spectacles légendaires *1789* et *1793*, avant de clore l'aventure avec *l'Âge d'or*. Dans son sillage, d'autres tentatives, inspirées par des conflits politiques, connurent un succès particulier grâce au Théâtre de l'Aquarium ou du Théâtre de l'Opprimé. L'attrait du collectif se généralise en Allemagne grâce à la création de la célèbre Schaubühne ou au Théâtre national de Strasbourg sous la houlette de Jean-Pierre Vincent et André Engel, tandis qu'à Paris, Peter Brook fonde son Centre international de recherches théâtrales. Une précision s'impose néanmoins : le collectif, en réalité, n'exclut pas la fonction du leader – Mnouchkine va la dissimuler un certain temps – mais l'adapte aux exigences de l'époque en s'appuyant sur ce que l'on appelle le *leader effectif*, leader non pas imposé mais issu du groupe et élu par le collectif lui-même. L'autorité persiste, mais consentie, tempérée en accord avec les projets de l'ensemble des partenaires. Et également des attentes de la salle. Cette radicalité trouvera une réponse plus apaisée chez des metteurs en scène comme Antoine Vitez ou Patrice Chéreau qui préfèrent les liens de la *famille* d'acteurs, réunis plus sur la base des affinités électives qu'au nom des visées d'engagement politique. *La famille*, c'est la version *soft* du *collectif*. En Occident, l'une comme l'autre répondent à *l'esprit du temps*.

DES LIEUX-ABRIS

De l'autre côté du funeste « rideau de fer », les grandes initiatives portent la marque de l'exercice politique propre aux pays de l'Est, celui du pouvoir personnel, assumé et explicite. Point de création collective ici, mais focalisation autour des metteurs en scène qui



Tadeusz Kantor. La Classe morte. 1975. (Ph. DR)

adoptent le modèle des leaders officiels tout en se constituant en adversaires irréductibles. À Prague, Otomar Krejča, à Moscou, Iouri Lioubimov, à Wrocław, Jerzy Grotowski, à Bucarest, Lucian Pintilie : chacun va signer des œuvres théâtrales d'exception sans guère se soucier d'une pratique démocratique du travail. Leur succès théâtral à l'étranger va contribuer à les ériger en figures de la contestation intérieure, ce qui aura pour conséquence leur expulsion de leur pays d'origine. Ils chercheront refuge en Occident mais sans jamais parvenir à l'intensité des œuvres signées dans leur espace culturel. Ces exilés ont irrigué quand même la vie de la scène européenne avant la chute du Mur de 1989. L'opposition Ouest/Est s'est manifestée, outre dans l'exercice du travail d'équipe, par la différence concernant le lieu théâtral. Et cela reste aussi un symptôme significatif. Dans les pays démocratiques, on engage la recherche des *lieux-abris*, temporaires ou durables. Luca Ronconi réalise son exploit célèbre avec *Orlando furioso* au Pavillon Baltard avant sa démolition, Ariane Mnouchkine s'installe dans les marges de la ville, à la Cartoucherie de Vincennes, Klaus Michael Grüber erre sur la carte de Berlin, en passant d'un appartement dans le voisinage du Mur au stade olympique de Berlin, ou réalise à la Salpêtrière un spectacle hors-normes avec son *Faust*. Le théâtre abandonne les édifices pour se disséminer dans des refuges de fortune. Preuve d'une liberté de mouvement possible de ce côté-ci et refusé de l'autre côté où, par crainte de dissémination dans le réseau urbain, les repères sont inamovibles. À structure politique rigide, disposition des théâtres similaire. Comment ne pas rappeler ce lien, saisissable à tant de niveaux, entre le fonctionnement du pouvoir et de son double, le théâtre ?

LES FRACTURES DE L'ÉCRITURE

Sans procurer l'étonnement des auteurs qui les avaient précédés, Brecht ou Beckett, l'époque porte la marque des écritures qui se sont affrontées avec les désarrois des temps modernes. Écritures de rupture et du déchirement, écritures « post-dramatiques » où le fragment acquiert droit de cité comme chez Heiner Müller quand le cri d'exaspération de Thomas Bernhard ne flagelle pas les consciences. Écritures de révolte auxquelles peuvent s'ajouter les textes presque shakespeariens de Bernard-Marie Koltès ou les témoignages de Jean-Luc Lagarce. En Allemagne, quelqu'un comme Botho Strauss a exploré les tensions d'une génération et, ailleurs, dans le Nord, Lars Noren ou Jon Fosse se sont confrontés aux écarts des marginaux ou à la volonté de retrait en dehors du monde. Des rencontres essentielles se sont produites entre un auteur et un metteur en scène, comme entre Chéreau et Koltès, Claus Peymann et Thomas Bernhard ou Alain Françon et Edward Bond. Müller, quant à lui, a connu une véritable démultiplication au niveau européen mais, peut-être, Anatoli Vassiliev a signé le spectacle le plus emblématique avec *Médée-Matériau*. Comme Chéreau pour *I Am the Wind* de Jon Fosse ou Krzysztof Warlikowski pour *On s'en va* de Hanoch Levin. Le théâtre a connu quelques fiançailles prodigieuses entre les textes et la scène. Événements mémorables, traces des accomplissements grâce à des unions durables entre un écrivain et un metteur en scène. Le metteur en scène se présente et s'assume comme un interprète. Et pourtant, certains, comme le souhaitait Edward Gordon Craig, parviennent à dresser une œuvre d'artiste. Artiste du vivant, mais artiste qui élabore un univers propre, identifié et unique. En s'appuyant sur une équipe dévouée à leur vocation, ces artistes se détachent de tout déterminisme préalable pour s'affirmer dans une plénitude

singulière. Deux figures emblématiques balisent cette période : Tadeusz Kantor et Robert Wilson. Le premier a fondé son théâtre, lors des spectacles de sa dernière période, sur la revisitation d'une mémoire réactivée par sa présence même sur le plateau et grâce à des acteurs et des mannequins réunis. Hybridation du vivant et de l'inanimé. Ils cohabitent et procurent une incertitude existentielle. Et, ainsi, le sceau de la mémoire se dépose à jamais sur le spectateur entraîné dans cette expédition vers « les neiges d'antan », avec leurs drames, leurs jeux et, implicitement, leur nostalgie en rien sentimentale. Le second est Robert Wilson qui, à travers le temps, a élaboré un vocabulaire détaché de toute préoccupation réaliste, vocabulaire fondé sur la précision des corps réduits à des surfaces, à des lignes précisément dessinées sous l'emprise des éclairages traités comme des couleurs mentales, à l'orée du sens, éni-

matiques et fascinantes. Ces deux héros singuliers de la scène moderne sont, rappelons-le, des plasticiens. Et ils traitent la scène avec l'autonomie d'artistes à part entière. On peut leur ajouter un autre artiste, de la génération ultérieure, Romeo Castellucci. Lui aussi éblouit par l'aptitude à proposer des images et des dispositifs d'une puissance visuelle déroutante, par des gestes qui traitent la scène tel un espace à même de répondre aux exigences visuelles de l'extrême, de l'excès plastique. La scène est une installation de génie. À l'opposé, s'est imposé à travers ces décennies écoulées Christophe Marthaler, lui aussi animé par un désir d'ailleurs, non pas plastique, mais musical. Il associe la pré-

Einstein on the Beach. 1976. Opéra mis en scène et dirigé par Robert Wilson, écrit et mis en musique par Philip Glass

sence de l'acteur avec des chants tantôt nostalgiques, tantôt ironiques. On les entend et on voyage dans le temps grâce à ces éléments sonores reliés par Marthaler et placés sous le signe d'une tendresse pudique et souriante. Un artiste de la consolation.

LE MOUVEMENT ALTERNATIF

Un jeu des contraires a animé la scène européenne et l'a rendue vivante, jamais statique. Ainsi, à l'émergence des écritures « signées » a répondu la pratique des « écritures de plateau », à l'exemplarité des protagonistes, la communauté générationnelle cultivée aujourd'hui, à l'exploration du répertoire et de la mémoire, des textes au nom du vœu de plonger dans l'immédiat et l'actuel. Chaque époque a ses priorités et cet art de l'*entre-deux* qu'est le théâtre cultive un inépuisable esprit critique. Source de vitalité et de révisions cycliques. ■



AGENDA

RÉGIONS

PARIS

JUVISY-SUR-ORGE

VERSAILLES

agenda artpress

Tarif (3 en 1) : types de colonne de l'agenda pour la revue papier, la revue numérique et web : artpress.com

QUART de COLONNE de l'agenda : 91€ TTC soit 75,83 € HT.

DEMI-COLONNE de l'agenda : 171 € TTC soit 142,50 € HT.

TROIS QUARTS de COLONNE agenda : 251 € TTC soit 209,17 € HT.

COLONNE ENTIÈRE de l'agenda : 331 € TTC soit 275,83 € HT.

Informations : c.brunet@artpress.fr



Amilly | Les Tanneries, centre d'art contemporain

8.10 > 18.12 : Les Simonnet, Marthe et Jean-Marie SIMONNET, Galerie Haute et Verrière.

8.10 > 4.12 : Les Haïes, « Une question de faire », prémonition, Joël AUXENFANS, Petite Galerie.

La résidence territoriale de l'artiste Natalia JAIME-CORTEZ se poursuit jusqu'à fin décembre. Exposition prévue au 1^{er} trimestre 2023.

Du mercredi au dimanche, 14h30 à 18h. 234 rue des Ponts, 45200 Amilly. <http://www.lestanneries.fr>



Marina Le Gall

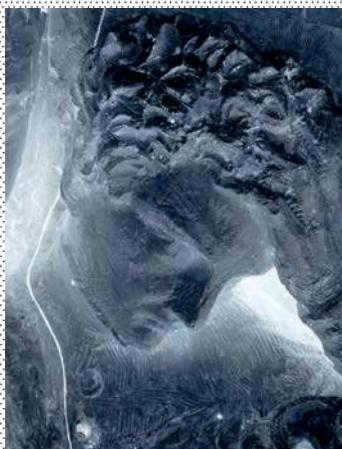
Aveyron | Le Don du Fel Pôle européen pour l'art céramique

Voici un avant-goût d'une nouvelle année d'expositions exceptionnelles au Don du Fel. Ces deux artistes majeurs, parmi tant d'autres, seront à découvrir tout au long de l'année 2023. Inscrivez-vous à la newsletter du Don du Fel.



Michael Flynn

Ouvert tous les jours sauf le 25.12. Le DON DU FEL, 12140 Le Fel. Pôle européen céramique contemporaine. 05 65 54 15 15. www.ledondufel.com



Angers | Le RU-Repair Urbain

14.10 > 31.12 : Chimères, Thomas CARTRON et Sylvain WAVRANT, s'associent dans un projet de recherche et de création, en prenant comme prisme de réflexion le mythe de Persée et Méduse.

Cette exposition, fruit de la collaboration entre ces deux jeunes artistes lauréats de la seconde édition de la résidence Arts visuels de la Ville d'Angers au Repair Urbain, est résolument pluridisciplinaire et interroge la permanence des mythes aujourd'hui. Leurs univers singuliers cohabitent, questionnant les notions de fascination et de répulsion.

Entrée libre du mardi au samedi, de 13h à 18h. 35 boulevard du Roi René, Angers.



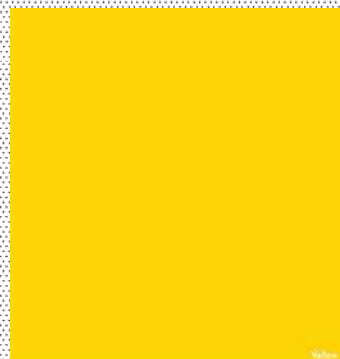
Beauvais | Espace culturel François Mitterrand

Jusqu'au 17.12.2022 : Myung-Joo KIM, Miroir de joie (cf photo, Le lys au mouchoir des yeux).

Cette exposition céramique présente de grandes pièces et aborde des aspects oniriques, mystiques, non dénuées d'une approche poétique, entre la lumière et l'obscurité, tout ceci en lien avec le poème d'Henri GHÉON notamment le premier épisode de Miroir de joie.

Mardi, jeudi et vendredi de 14h à 18h, mercredi et samedi de 10h à 13h et de 14h à 18h, fermé dimanche, lundi et jours fériés. Entrée libre.

Salle basse de l'Auditorium Rostropovitch. Espace culturel François Mitterrand. 43 rue de Gesvres. eab@beauvaisis.com www.ecole-art-du-beauvaisis.com



BIENNALE INTERNATIONALE D'ART URBAIN

HO BALÁ, KARTELAK, LES ARGENTES, COLORAMA, LE QG

Biarritz | Biennale internationale d'art urbain

1.10.2022 > 6.01.2023 De la création du festival *Colorama*, 2016 à la BIENNALE INTERNATIONALE D'ART URBAIN, 2022, l'association Urbanitz interroge la notion d'espace public et s'ancre dans le territoire grâce à l'intervention in situ d'artistes issus de la culture urbaine.

Kartelak, sélection d'affiches du Pays basque ; le QG, lieu réinvesti par dix artistes suivant une couleur unique et imposée, cette année le Yellow 12. Il constitue l'épicentre des activités proposées, se transformant en une œuvre collective protéiforme. www.biennaleinternationaledarturbain.com



Bordeaux/Pessac | Les arts au mur, artothèque

25.11.22 > 19.03.23 : Camille BEAUPLAN, *Merci de bien vouloir* (cf photo, *Pas plus*, huile sur toile, 2022 © C. Beauplan). Aide à la création DRAC Nouvelle-Aquitaine 2022.

« *Merci de bien vouloir* déploie dans la salle d'exposition de l'artothèque un univers composé d'images peintes et imprimées, fixes et en mouvements, silencieuses et bruyantes. Un espace immersif qui parle de notre ambivalence et de celle du monde dans lequel nous vivons. Entre Jacques TATI et David LYNCH, il faut dériver au milieu des images comme je dérive dans les environnements que je traverse, dans ma vie de famille, dans mon identité. » Camille Beauplan.

Du mardi au samedi de 14h à 18h. Entrée libre. 2bis avenue Eugène et Marc Dulout. <https://www.lesartsaumur.com>



Bordeaux | Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA 16.09.22 > 26.03.23 : *Les Péninsules démarrées*, exposition collective dédiée aux artistes portugais conçue par Anne BONNIN, commissaire invitée.

L'exposition s'organise en constellations thématiques et monographiques recouvrant des thèmes comme le langage et la littérature, le corps et ses métamorphoses, la vie quotidienne, l'histoire coloniale...

Dans le cadre de la *Saison France Portugal 2022*.

Du mercredi au dimanche de 13h à 18h, le 3^e jeudi du mois jusqu'à 21h, gratuit pour les- de 26 ans lors de la nocturne, gratuit les 1^{ers} dimanches du mois. Fermé les jours fériés. 5 parvis Corto Maltese. 05 56 24 71 36.

Facebook : @fracmeca
Instagram : @fracmeca
Twitter : @fracmeca
www.fracnouvelleaquitaine-meca.fr

(Photo, Francisco TROPA, *Scripta*, 2016, Galerie Jocelyn Wolff. Photo : Marc DOMAGE).



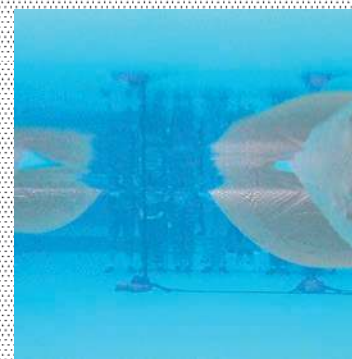
Lyon | Biennale d'art contemporain de Lyon

Jusqu'au 31.12.22 : *manifesto of fragility*, Sam BARDAOUIL & Till FELLRATH, commissaires.

manifesto of fragility est une exploration des cycles de l'histoire, du flux et du reflux continu de la prospérité et du déclin. En reconnaissant l'indéniable fugacité de la vie sous toutes ses formes, il nous est possible d'exploiter le pouvoir émancipateur de la fragilité comme le moyen de parvenir à une nouvelle forme d'inclusion.

La 16^e édition de la Biennale de Lyon présente 3 récits contés au travers du prisme d'une personne, d'une ville et du monde, qui réunissent plus de 200 artistes pour explorer le thème de la fragilité dans une grande diversité de pratiques artistiques.

<https://www.labiennaledelyon.com>



Nantes | Frac des Pays de la Loire

19.11.22 > 12.02.23 : Lina LAPELYTÉ, *What Happens With a Dead Fish ?* Commissariat : Claire STAEBLER.

Avec un dispositif spécialement conçu pour le Frac - en dialogue avec son architecture et son contexte immédiat - l'eau, l'image et le son convergent et invitent le spectateur à une expérience immersive.

Cette restitution de performance montre les membres d'une chorale d'amateurs - revêtus d'une tenue imperméable - qui chantent et se déplacent lentement dans une piscine en plein air créant une succession de tableaux vivants.



Nice | Musée de la Photographie Charles Nègre

15.10.2022 > 15.01.2023 : Vincent MUNIER, *Les 3 Pôles* (cf photo, *Imperator*. Panthère des neiges, Tibet, 2016 © Vincent Munier).

Vincent Munier est l'un des plus grands photographes animaliers de sa génération. Avec près d'une cinquantaine de photographies prises au cours d'expéditions engagées, en solitaire et en autonomie, il nous offre une saisissante immersion au cœur de ces régions du bout du monde. Il parcourt depuis plus de 20 ans les paysages les plus sauvages pour en rapporter des images incroyables de la vie au cœur des déserts de glace et de roche les plus rudes. Inspiré par les estampes des peintres japonais et l'art minimaliste, son travail met en scène l'animal au cœur de son environnement.

Tous les jours de 10h à 18h sauf lundi. 1 place Pierre Gautier, Nice. museephotographie.nice.fr



Nice | Galerie Éva Vautier

26.11.22 > 14.01.23 : Benoît BARBAGLI, *Tout autour, l'eau* (cf photo © Benoît Barbagli, Sisyphé collectif, 2021). Benoît Barbagli a une pratique artistique protéiforme, il tire ses œuvres de la nature. Il se questionne sur l'éthique de l'image et l'empreinte qu'elle laisse.

Dans les images de l'artiste, prise le plus souvent en milieu naturel et en collectif, se reflète le partage et le lien privilégié qu'il entretient avec son environnement.

Il collabore depuis 2018 avec le collectif PALAM (du latin « en présence de ») dont il est un des membres fondateurs. Vernissage, le vendredi 25 novembre à 18h. Du mercredi au samedi de 14h à 19h. 2 rue Vernier, 06000 Nice. galerie@eva-vautier.com, 09 80 31 76 63. Instagram : @galerieevavautier <https://eva-vautier.com>



Saint-Fons (Lyon) | CAP Saint-Fons, Centre d'art de Saint-Fons

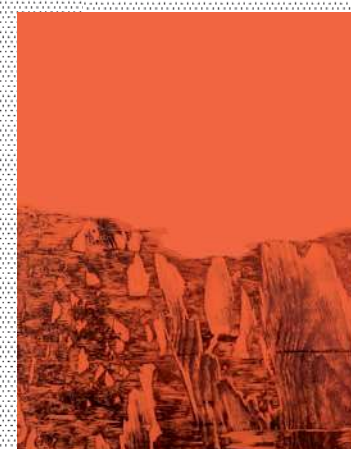
3.12.2022 > 11.02.2023 : Virginie YASSEF, *Soleil City*. Vernissage le 3 décembre. *Soleil City* est une performance visuelle, plastique et sonore où Virginie Yassef nous présente son dernier projet et des œuvres qui sont autant de scénarios dans une mise en scène où fiction et réalité, le réel et le merveilleux se fondent. L'artiste nous plonge dans un récit habité par de rencontres impossibles - une sculpture ventrilique, une vidéo récit, des scénarios fantôme - qui interrogent notre passé et nous projettent dans l'avenir. Du mardi au vendredi de 12h à 18h, le samedi de 14h à 18h. Rue de la Rochette. 04 72 09 20 27. Facebook : @lecapaintfons Instagram : @lecapcentredart <https://lecap-saintfons.com>



Rennes | Oniris art contemporain

30.09 > 10.12 : Soo-Kyoung LEE (cf photo, *EK BAPB*, acrylique sur toile, 60 x 50 cm, 2021). Les peintures de Soo-Kyoung Lee sont à l'image de sa pensée : une pensée libérée de toute idée préconçue lorsqu'elle laisse ses pinces s'exprimer. Chaque tableau se nourrit d'une somme de superpositions qui du fond, investissent progressivement la surface de la toile. On est surpris par « l'hyper visibilité » de phénomènes plastiques qui échappent au langage et à toute autre forme de représentation.

Du mardi au samedi de 14h à 19h. 38 rue d'Antrain. Instagram : @oniris.art <https://www.oniris.art>



Thouars | La Chapelle Jeanne d'Arc, centre d'art contemporain d'intérêt national

Dès le 11.11 : Ladias COMBEUIL, *Les âmes flottantes*. Composition sonore de THYLACINE. Le travail présenté est le fruit d'un évidement de la matière : le bois dont l'altération conditionne l'existence de la sculpture-plancher qui vient épouser le sol de l'édifice néogothique devenant l'un des éléments de son décor. La sculpture se pratique par une approche sensible, accompagnée par la boucle sonore envoûtante et immersive de Thylacine, auteur et compositeur associé. Du jeudi au dimanche de 14h à 18h. Entrée libre. Les autres jours sur rdv. 2 rue du Jeu de Paume, 79100. Facebook : @LaChapelleJeanneArc



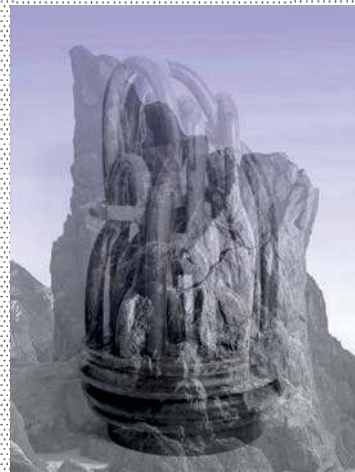
Vaison-la-Romaine | Hôtel Burrhus
Supervues, petite surface de l'art contemporain

16, 17, 18 décembre : *Supervues 022, Petite surface de l'art contemporain*. 35 chambres / 35 artistes. Peintures - Installations - Projections - Performances - Discussions.

Vendredi 16 décembre de 18h à 21h, samedi 17 décembre de 11h à 20h et dimanche 18 décembre de 11h à 18h.

Vous ne connaissez pas *Supervues* ? !

Hôtel Burrhus, place Montfort.
84110 Vaison-la-Romaine.
04 90 36 00 11. www.burrhus.com



Paris | Galerie Eko Sato
19.11 > 17.12 : Clémentine DUPRÉ, *And the sky was all violet*.

Pour sa première exposition personnelle au sein de la galerie, Clémentine Dupré, sculptrice, explore ses ancrages dans la féminité, s'appuyant sur des figures d'un paganisme antique, empruntant aux Gorgones, Amazones, à Iris ou encore à Lucrèce, qu'elle invoque dans des objets de cultes, autels d'argile miroirs de ses questionnements intimes.

Du mercredi au samedi de 14h à 19h et sur rendez-vous.
57 rue des Cascades, 75020 Paris.
06 24 92 13 23 contact@ekosato.com
www.ekosato.com



Paris | Galerie Lelong & Co.
13 rue de Téhéran & 38 avenue Matignon
Jusqu'au 22.12 : David HOCKNEY, *20 Flowers And Some Bigger Pictures* (cf photo, David Hockney, 19th March 2021, *Sunflower with Exotic Flower*. Peinture sur iPad imprimée sur papier, 50 exemplaires, 89 x 63,5 cm © David Hockney / Courtesy Galerie Lelong & Co.).



À la librairie : Paula REGO, *Characters at Play* (cf photo, Paula Rego, *The Neverland*, 1992. Gravure, 50 exemplaires, 57,5 x 71,7 cm © The Estate of Paula Rego / Courtesy Galerie Lelong & Co.).

13 rue de Téhéran, du mardi au vendredi de 10h30 à 18h. Le samedi de 14h à 18h30.
38 avenue Matignon, du mardi au samedi de 11h à 19h.
Facebook : @galerielelongparis
Instagram : @galerielelongparis
Twitter : @GalerieLelongFr
<https://www.galerie-lelong.com>

agenda artpress
Tarif (3 en 1) : types de colonne de l'agenda pour la revue papier, la revue numérique et web : artpress.com

QUART de COLONNE de l'agenda : 91€ TTC soit 75,83 € HT.

DEMI-COLONNE de l'agenda : 171 € TTC soit 142,50 € HT.

TROIS QUARTS de COLONNE agenda : 251 € TTC soit 209,17 € HT.

COLONNE ENTIÈRE de l'agenda : 331 € TTC soit 275,83 € HT.

Informations : c.brunet@artpress.fr



Paris | Galerie Marie Vitoux
10.11.2022 > 7.01.2023 : Marie RAUZY *J'embrasse la peinture*.

Exposition personnelle (cf photo, *Trop de joie 1*, 2022, acrylique et huile sur toile, 46 x 55 cm).

J'embrasse la peinture quel beau titre pour une artiste qui a vraiment l'air de s'amuser en peignant et nous renvoie une peinture d'une technique extraordinaire. Les peintures de Marie Rauzy sont des poèmes de la vie.

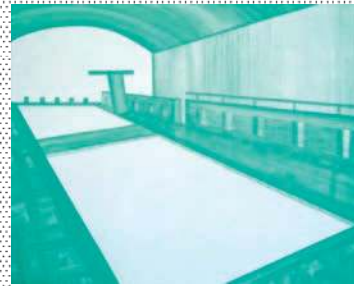
« Dans l'espace infini de deux dimensions, peut se tenir un lieu de rencontres. Entre deux couleurs, il y a matière à compréhension. Cela m'a semblé suffisamment merveilleux pour embrasser la peinture de toutes mes forces. » Marie Rauzy.

Du mercredi au samedi de 14h à 19h.
3 rue d'Ormesson, place Ste-Catherine.
www.galeriemarievitoux.fr



Paris | Enseigne des Oudin Fonds de dotation
À NOS HÉROS de Thierry CAUWET à Caen et Ouistreham chez Karine SAPORTA, octobre 2022 et collaboration en retour à L'ENSEIGNE DES OUDIN en mars-avril 2023.

La collaboration avec Karine Saporta est pour T. Cauwet l'occasion de donner un nouvel éclairage à son travail du tableau vivant, initié en 1980. Ces peintures réalisées entre 2012 et 2014 trouvent ici une nouvelle vie dans ces « tableaux vivants grecs » que la chorégraphie de K. Saporta fera danser. Ce travail sera présenté au Fonds de dotation l'Enseigne des Oudin, les 10, 11, 17, 18, 24 et 25 mars 2023, lors de la rétrospective de Thierry Cauwet. Né en 1958, l'artiste expose depuis 1978. Réalisateur de performances et de vidéos au début des années 80, il commence à peindre en 1988, après un travail du tableau vivant mettant en scène le corps réel et sa représentation. 4 r Martel, Cour 3, sous-sol, 75010 Paris. contact@enseignedesoudin.com <https://enseignedesoudin.com>



Juvisy-sur-Orge | Espace d'art contemporain Camille Lambert

3.12.22 > 28.01.23 : Guillaume MARY, *Grand plongeur* (cf photo, *Piscine fermée*, 2022, huile sur toile © Guillaume Mary).
La peinture de Guillaume Mary fait appel à des souvenirs de l'artiste où l'architecture joue un rôle central. La présence des environnements cités est marquée par des lignes fortes de construction qui structurent la surface des toiles. Le détail se fait remarquer par son absence. Entre abstraction et figuration, les titres guident le spectateur dans les ambiances ainsi créées, dans cette peinture de l'évocation.
Vernissage, samedi 3 décembre dès 17h. Rencontre avec l'artiste : mardi 6 décembre à 19h.
Café visite : jeudi 5 janvier à 15h. Du mardi au samedi de 14h à 18h. Fermé du 18.12.2022 au 2.01.2023. Entrée libre. Grand-Orly Seine Bièvre. 35 avenue de la Terrasse. <https://sortir.grandorlyseinebièvre.fr>



Versailles | Salon de la Société Versaillaise des Artistes d'Île-de-France
29.11 > 11.12 : 157^{ème} Salon de la Société Versaillaise des Artistes d'Île-de-France.

Plus de 60 artistes.
Invités d'honneur : Thierry CITRON, Danièle DEKEYSER.

De 11h à 18h, entrée libre.
Carré à la Farine, place du Marché, 70 bis rue de la Paroisse. 78000 Versailles. www.svaif.fr

christian berst art brut
présente
hans-jörg georgi noah's planes

du 8 décembre 2022 au 15 janvier 2023



du mercredi au dimanche de 14h à 19h
passage des gravilliers 75003 paris

www.christianberst.com

LES Fondation *Cartier* pour l'art contemporain BEAUX LIVRES



Pour les fêtes de fin d'année, retrouvez une sélection de beaux livres, catalogues et cahiers de coloriages sur notre boutique en ligne.

Jusqu'au 31 décembre 2022, les frais de port sont à 3 euros pour toute commande sur eshop.fondationcartier.com

